افتتاحية

رئيس التحرير

د. جهاد محمَّد طاهر بكفلوني

دعوة للنّهوض بسويّة التّرجمة

لا تغيبُ التّرجمة عن أدبنا العربيّ قديمِهِ وحديثِهِ ليس كمصدر للفعل /ترجمَ/؛ بل كحركةٍ فكريّةٍ لينبجس الإبداعُ من جنباتِها، ويتوزّعُ رَشَاشُ ينبوعِها الصّافي يمنةً ويسرةً، فإذا الأرضُ تنبتُ من كلّ زوجٍ بهيجٍ، وإذا العقل يشتارُ أطيابَ تلك الرّياحين، قبل أن يقدم اللّسان على التلذّذ بطعومِها.

نسمعُ المتنبّي يتغنّى بالنّصر الكبير الذي جنى سيف الدّولة بواكيرَه في / الحدَث الحمراء/، وبعد أن يصلَ إلى حالة النّشوة يلتفتُ إلى التّرجمة منوّهاً بأهمّيتها فيقول:

خميسٌ بشرقِ الأرضِ والغربِ زحْفُهُ ... وفي أُذُنِ الجوزاءِ منهُ زمازِمُ

تجمّـــعَ فيـهِ كلُّ لَسْـنٍ وأُمّـــــــةٍ ... فما يُفهِمُ الحُدّاثَ إلاّ التّراجِمُ

وتشتاق مقلتا المتنبّي إلى اجتلاء روضٍ يجلو عن القلب هَمومَهُ؛ فلا يجد السّلوانَ إلاّ في شدّ ركابِهِ إلى شِعْب بوّان فيقول:

مغاني الشِّعبِ طِيباً في المغاني بمنزلةِ الرّبيعِ من الزّمـــانِ
ولكنّ الفتى العربيَّ فيهـــــا غريبُ الوجهِ واليدِ واللّسانِ

ثم تثبُ مسألةُ التّرجمةِ إلى ذهْنِهِ الوقّاد فيقول:

ملاعِـبُ جِنّةٍ لو ســارَ فيهـا سُليمــانٌ لسارَ بتَرْجُمــانِ

إنّنا نرتكبُ خطأً كبيراً عندما يقرُّ في أذهانِنا أنّ التّرجمة فعلٌ آليٌّ صِرْفٌ يقومُ على نقْلِ المعنى من لغةٍ إلى لغةٍ أُخرى.

في هذه الحالةِ نحكمُ على النّصّ المترجمِ بالموت الدّماغيّ، قد يبقى القلبُ نابضاً، وقد تستمرُّ عمليّة التّنفّسِ أمداً من الزّمن، لكنّ الموت قد تحقّقَ عمليّاً ونظريّاً.

تعودُ بي الذّاكرة إلى أمثال جدّتي رحمَها الله، وأستعيدُ حكاياتِها التي لا تفارقُ البالَ.

كانت تقولُ لي: المشكلةُ ليستْ في التّصوير، بل في عجزِ المصوّر عن وضْع الرّوحِ في صورتِهِ.

الأزهار الاصطناعيّة تحاكي أزهار الطبيعة شكلاً، أمّا نفْحُها فلا يلبّي دعوتَهُ ولا دعوتَنا بالحضور.

((هذا خلْقُ الله فأروني ماذا خلقَ الذين من دونه)).

أتمنّى على كلِّ مشتغلٍ في حقل التّرجمة ألاّ يغيبَ عن ذهنه أنّ من أهمّ أدوات النّجاحِ في هذا المضمار امتلاك ناصيتيْ اللّغتين المترجَمِ عنها والمترجَمِ إليها.

وما نلاحظه في عددٍ لا بأسَ به من الأعمال المترجَمة أنّ السّادة الذين أقدموا مشكورين على نقْلِها إلى لسانِنا العربيّ المبين لم يُعْطوا هذا اللّسانَ حقَّهُ، وتعاملوا مع هذه اللّغة السّريّة الثّريّة بشيءٍ من اللاّمبالاة إن لم نقل الاستخفاف.

دعوةٌ إلى النّهوض بسويّة التّرجمة لما لها من مكانةٍ في حياتنا الفكريّة، وأتمنّى ألاّ يضعَ سامعوها أصابعَهم في أذانهم، وأن لا يكونوا كأولئك الذين أصرّوا واستكبروا استكباراً.



غوته .. والترجمة

د. عبد النبي اصطيف

باحث وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

مهما كان منظور المرء إلى «الأدب العالمي» Weltliteratur، ومهما اختلف فهمه لهذا «المفهوم» عن فهم نظرائه، فإنه لا محالة سيواجه مسألة الترجمة، بوصفها الوسيلة الأكثر أهمية في استكشاف «آداب الآخر»، إذ تستحيل الإحاطة بهذه الآداب، حتى على متعدِّدي اللغة، دون الاستعانة بالترجمة.

ولذا كان من الطبيعي أن ينشغل غوتة بها، وهو المسؤول الأبرز عن نشر هذا المفهوم والترويج له في مختلف أنحاء أوربة، ولاحقاً في مختلف أنحاء العالم، خلال القرنين الماضيين، وبخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية التي اتخذت من «الأدب العالمي» أداة، بل نافذة يطل منها الأمريكيون على عوالم «الآخر»، وأدخلته دوائرُها الجامعية مقرراً مهماً من مقررات أقسام الآداب واللغات في أبرز جامعاتها.

والحقيقة أن انشغال غوتة بالترجمة متعدد الوجوه، فقد انشغل بها بوصفها:

• وسيلة للتعارف الأدبي بين متعلّمي أوروبا، ولتوثيق الصلات الثقافية المتبادلة ما بين الأمم والشعوب، فهي، مثل الدراسة والتعريف، من أهم أشكال التوسّط بين آداب الأمم المختلفة. ذلك أن الأدب العالمي، كما يفهمه غوته، من أنجع الوسائل في التأسيس لتعارف حقيقي بين الأمم والشعوب، خاصة وأن الأدب القومي غالباً ما يفصح بصدق عن روح الأمة، أو الشعب، أو القوم، المنتجين له.

ففي رسالة إلى توماس كارلايل صاحب كتاب «الأبطال»، تعود إلى 1 كانون الثاني 1827، يسأل غوته عن ترجمة إنكليزية لمسرحيته تاسو من جانب Des Voeux:

«أود أن أعرف رأيك إلى أي مدى يمكن عدّ تاسو (مترجمة إلى الإنكليزية) إنكليزية، ستجعلني ممتناً لك على نحو كبير بإعلامي عن هذه النقطة؛ لأن هذه الصلة ما بين الأصل والترجمة وحدها التي تعبر بأقصى درجات الوضوح عن الصلة ما بين أمة وأمة، والتي على المرء أن يعرفها، فوق كل شيء، إذا ما كان يرغب في تشجيع أدب عالمي مشترك يتجاوز التخوم القومية».

وفي معرض الحديث عن الخدمة المزدوجة التي يقوم بها المترجم: تجاه أمة اللغة المصدر من جانب، وتجاه أمة اللغة الهدف من جانب آخر، يشير غوته إلى أن المترجم لا يخدم أمته فقط عندما يُيَسِّر لأبنائها آثاراً أدبية أو علمية أنتجها أبناء أمة أخرى ويوطِّنُها في ثقافة أمته لتزداد بها حيوية، وتغنى بمحتواها، ولكنه كذلك يخدم الأمة التي يُترجم آثارها عندما يلفت أنظار أبنائها إلى أهمية ما أنتجوه، وإلى وجوه في هذا الإنتاج غابت عنهم بسبب إلفتهم لها، وباتت جدَّ عادية لا تستحق الاهتمام الواجب، في حين تظفر بهذا الاهتمام في ثقافة الهدف التي ترجم لأبنائها هذا الإنتاج.

وملاحظة غوته هذه جدُّ مهمة، والمتتبع لتاريخ العلاقات الأدبية بين الأمم والشعوب يستطيع أن يتبيَّن صدقها فيما لا يحصى من الأمثلة. ولعل أبرز مثال عليها كتاب ألف ليلة وليلة، الذي لم ينل ما يستحقه من اهتمام في الثقافة العربية، ولم يلتفت باحثو العربية ونقاد أدبها إلى أهميته بوصفه رائعة عالمية وكتاباً كونياً إلا بعد ترجمته إلى الفرنسية على يد أنطوان غالان، وانتشاره انتشار النار في الهشيم في أوروبا أولاً، ومن ثم في مختلف بقاع العالم لاحقاً.

يكتب غوته لكارلايل في رسالة أخرى تعود إلى (15 حزيران 1828):

«نلاحظ هنا شيئاً ما جديداً، ربما نادراً ما لوحظ، ولم يعبَّر عنه من قبل: وهو أن المترجم لا يعمل من أجل أمته وحدها، وإنما كذلك للأمة التي يستمد من لغتها العمل. فقد يتفق، أكثر مما نظن، أن أمة ما تستمد حيوية وقوة من عمل، وتستوعبه بكامله في

حياتها الداخلية، حتى أنها لا تظفر بأية متعة منه، ولا تحصل على أي انتعاش آخر منه. وهذه هي حال الألمان بشكل خاص. إنهم ميالون إلى الحماس المسرف، وبالإعادات المتكررة لشيء يحبونه، يدمرون بعض خصائصه. ولذا فإنه من الخير لهم أن يروا واحداً من أعمالهم الأدبية يولد بالترجمة من جديد، من خلال الترجمة».

• ممارسة محببة إلى نفسه انشغل بها على مدى سبعة عقود، كما يشير إلى ذلك الناقد المتعدد الاهتمامات، والباحث المقارني البارز جورج شتاينر George Steiner في فصله المعنون «حاشية سفلية للأدب العالمي»(1)، الذي ضمه كتاب «أسطورة إيتامبل» Le Mythe D'Etiemble. فقد كان غوته يُترجم من ثماني عشرة لغة، وامتد نشاطه الترجمي ثلاثة وسبعين عاماً. ويؤكد شتاينر أنه إنما يذكّر بهذه الحقائق المعروفة، ليحدِّد الدور الذي أدّاه هذا النشاط من جانب غوته في تشكيل بياناته عن الأدب العالمي التي بلغت واحداً وعشرين بياناً أدلى بها في السنوات الأربع الأخيرة من عمره. خاصة وأن الرجل، أي غوته، كان يرى «أن الجاهل باللغات الأجنبية لا يعرف شيئاً عن لغته». وفي معرض تذكيره بتفاصيل هذه الحقائق يشير شتاينر إلى اللغات: الفرنسية، والإيطالية، والإنكليزية، والصربية ـ الكرواتية، ولغة هندية من البرازيل، وإلى اليونانية، واللاتينية، والفنلندية، والصقلية، والإيرلندية القديمة، والتشيكية القديمة، واليونانية الحديثة، والهولندية، والعربية الكلاسيكية، والغالية، والصينية الكلاسيكية، والعبرية، والفارسية؛ وإلى أن ترجمات غوته عن هذه اللغات كانت في عدد من الحالات عن طريق لغة وسيطة(2).

• عملاً نبيلاً شجع عليه ودعا إليه معاصريه من الأدباء والكُتّاب. ذلك أن الترجمة، في رأي غوته، من أهم الوسائل المؤدية إلى تعزيز قيم المعرفة، والفهم، والتسامح، والقبول، والحب لآداب الشعوب الأخرى؛ وهي قيم تخدم العلاقات التي تقوم عادة بين الشعوب والأمم والأقوام، وتؤسسها على مبدأ «التعارف»، والمعرفة هي من أنجع الوسائل المساعدة على تبديد العداوة، و»الناس أعداء ما جهلوا» كما يقول المثل العربي، والأدب في جوهرة معرفة صادقة تشي بحقيقة ذات منشئها. وهكذا نراه يكتب في مجلته «الفن والآثار» Art and Antiquity في معرض تعليقه على انتشار المجلات التي تعنى بآداب الأمم الأخرى مثل مجلة إدنبره Edinburgh Review (تأسست عام 1802)، ومجلة بلاك وودMagazine Blackwood(تأسست عام 1817):

«»ستسهم هذه المجلات، إذ تصل جمهوراً أوسع، على النحو الأكثر فاعلية في الأدب العالمي الإنساني الذي نرجوه. ولكننا، نكرر، أنه لا يمكن أن تكون المسألة أن تفكر الأمم على نحو متشابه. إن الغرض ببساطة هو أن يتنامى وعي إحداها بالأخرى، وأن يتفهم

بعضها البعض الآخر، وحتى عندما تكون إحداها غير قادرة على أن تحب الأخرى، فإنها على الأقل قد تتسامح معها».

• و دوراً متميزاً خصّ اللغة الألمانية زاعماً أن لها قدرة عالية على التوسط بين أمم أوروبا وشعوبها. فعلى سبيل المثال يكتب غوته متحدثاً عن اللغة الألمانية ودورها في هذا التوسط:

«من يفهم اللغة الألمانية ويدرسها يجد نفسه في السوق حيث توزِّع جميع الأمم بضائعها، إنه يؤدي دور المفسِّر بينما يُغني ذاتَه في الوقت نفسه. وهكذا فإن من الواضح أن كل مترجم يقوم بدور الوسيط في هذه التجارة العامة للثقافة، ويجعل الترويج لهذا التبادل العام شغله الشاغل. وبسبب ما يمكن أن يقوله المرء عن عدم كفاية الترجمة فإنها تبقى أحد أهم النشاطات وأنبلها في تجارة العالم»(3).

• وتصوّراً خاصاً لعمل المترجم قدّمه في خاتمة الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، حمل عنوان «ترجمات»، كتب فيه:

«لما كان الألمان يتقدمون في معرفة الشرق بفضل الترجمات من كل نوع فإننا مسوقون إلى إيراد بعض الملاحظات التي وإن لم تكن جديدة فإن في تكرارها فائدة دائماً»(4).

وأول هذه الملاحظات أنه توجد ثلاثة أنواع من الترجمات.

• «الأول يعرّفنا بالأجنبي بحسب فهمنا نحن، وأفضل طريقة لهذا النوع هو الترجمة نثراً. ذلك أنه لما كان النثر يلغي كل خصائص الشعر القومي ويسوّي في نفْسِهِ المستوى المشترك الحماسةَ الشعرية، فإنه في البداية يُسدي أَجَلَّ الخدمات من حيث أنه يفاجئنا في وسط حياتنا القومية وحياتنا الخاصة مبينا لنا المزايا البارزة للأجنبي ويوفّر لنا تنشئة حقيقية بأن يرفعنا فوق أنفسنا، دون أن ندري كيف تم هذا»(5).

• «وبعد ذلك يأتي عصر، فيه يحاول المرء أن يتكيف مع مظاهر الحياة الأجنبية، لكنه في الحق لا يسعى إلا إلى اكتساب الروح الأجنبية، لكن بنقلها إلى روحنا نحن، وهذه المرحلة مرحلة المعارضة Perodistische مستعملا هذا اللفظ بأصفى معانيه. وفي الغالب يكون ثَم أشخاص موهوبون لهذا اللون من العمل. والفرنسيون يستخدمون هذه الطريقة في ترجمة كل المؤلفات الشعرية... والفرنسي، كما أنه يكيّف الكلمات الأجنبية مع لهجته، يفعل الشيء نفسه بالنسبة إلى العواطف والأفكار وحتى الموضوع، ويطالب بأي ثمن لكل ثمرة أجنبية بمقابلٍ نما في تربته هو»(6).

• «لكن كما لا يمكن الاستمرار في الكامل ولا في الناقص، وأنه لا بد أن يتلو التحوّل تحوّل آخر، فقد وصلنا إلى مرحلة ثالثة يمكن أن تسمى المرحلة العليا والأخيرة، تلك

التي يمكن فيها جعل الترجمة مثل الأصل بحيث لا تعبّر عنه فقط على نحو مقارب، بل وأيضاً أن تحلّ محلّه».

«وهذه الطريقة تلقى أولاً أشد مقاومة؛ لأن المترجم الذي يتابع الأصل بدقة يتخلى عن أصالة أمته، وينشأ عن ذلك حد ثالث ينبغي على ذوق الجمهور أن يتكيف وإيّاه». «وفوس Voss، وفضله لا يتسع له وصفُ واصف، لم يستطع أول الأمر إرضاء الجمهور إلا بعد أن ألفت الأذن شيئاً فشيئاً هذا الأسلوب الجديد. لكن من يشمل اليوم بنظريته ماتم، وإلى أي حد من المرونة وصل الألمان، وأي فوائد بلاغية وإيقاعية ووزنية تتبدى للشاب الموهوب وكيف أن أريوستو وتسّو وشكسبير وكالدرون يقدَّمون إلينا اليوم بشكلين أو ثلاثة أشكال مختلفة، كأجانب وسموا بسمعة ألمانية، ـ هذا الشخص له الحق في أن يأمل أن التاريخ الأدبي يعلن بغير التواء عن اسم أول من شق هذا الطريق بين مختلف العقبات»(7).

«لكن لماذا سمينا المرحلة الثالثة بالأخيرة، هذا ما سنشير إليه في كلمات قليلة. إن الترجمة التي تهدف إلى أن تكون هي كالأصل، تنحو إلى الاقتراب من الترجمة بين السطور، وتسهّل جداً فهم الأصل، وبهذا نجد أنفسنا وقد عدنا رغماً عنا إلى النص الأصلي، وهكذا تتم في النهاية الدورة التي يتم وفقاً لها الانتقال من الأجنبي إلى الوطن، من المعروف إلى المجهول»(8).

وقد كانت حصيلة هذا النشاط الترجمي لغوته حصيلة غنية بأي مقياس من المقاييس، انصرف ثلثها للشعر وثلثاها المتبقيان للنشر، ومع تنامي نشاطه هذا مع استدارة القرن التاسع عشر، لم تمض سنة واحدة من عمره لم ينشغل فيها، بل لم ينخرط فيها بكل جدِّية، في عملية الترجمة على نحو أو آخر(9).

ومما يلفت نظر المرء في تصوّر غوته لعمل المترجم تأكيده أن الترجمة ينبغي أن تقوم على نوع من الشراكة بين المؤلف والمترجم. وهكذا فإنه يذكر في ثنايا رسالته إلى سولبيز بواسيريه Sulpiz Boisserée، ترجمة دراساته النباتية الأخيرة إلى الفرنسية، وأن صديقه سوريت Soret، الذي قام بها لم يستطع فهم بعض المقاطع ذات الأهمية الكبرى فيها بألمانية غوته، مما اضطر هذا الأخير إلى القيام بترجمتها له إلى لغته الفرنسية الخاصة به، ومن ثَمَّ أعاد سوريت كتابتها بفرنسيته الخاصة به، ويضيف:

«أنا مقتنع تماماً أنها في تلك اللغة ستكون على وجه العموم مفهومة أكثر من الألمانية، ويبدو أن سيدة فرنسية معينة قد فكرت في استعمال هذا النظام لتوّها، فقد أمرت بترجمة الألمانية لها ببساطة وحرْفية، وبعدها مضت إلى تمكينها بالحسن الخاص بلغتها وجنسيها».

ومعنى هذا أن غوته، من خلال الإشارة إلى هذا المظهر من مظاهر التعاون بينه، بوصفه مؤلِّفاً، وبين مترجمي كتبه، يدعو ضمناً إلى نوع من الشراكة بين المؤلف والمترجم، لأن إنجاز الترجمة العالية يقتضي العمل أحياناً على مرحلتين:

• أولاهما الترجمة الحرفية البسيطة للنص، وهذه يمكن أن تتم من جانب مختص باللغة ـ المصدر، أو المؤلف ذاته،

• وثانيتهما إعادة كتابة هذه الترجمة باللغة ـ الهدف على نحو ييسر قراءتها واستيعابها وتمثلها من جانب قراء تلك اللغة.

والحقيقة أن غوته، فيما يبدو، لم يكتف بهذا الضرب من التعاون بينه وبين مترجميه، بل مارسه في كتابته الإبداعية المستلهَمة من ترجمات غيره. فعلى سبيل المثال اعتمد الرجل في تأليفه لقصائد الديوان الشرقي للمؤلف الغربي على ترجمة جوزيف فون هامر بورغشتال لديوان حافظ الشيرازي. وعلى الرغم من تحفّظه على هذه الترجمة لأنها، فيما بدت له، «ضئيلة الحظ من الرشاقة، نظراً إلى محاولة المترجم أن يقلّد الصنعة اللفظية الموجودة بالأصل»(10)، فإنه يقرّ بدينه العظيم له عندما يكتب في «تعليقات وأبحاث تعين على فهم «الديوان الشرقي»(11) عن «فون همّر»: «تشهد كل أجزاء كتابي هذا كم أدين لهذا الرجل الممتاز»(12). ويبدو أن غوته قد اتخذ من ترجمة فون هامر التي تعوزها الرشاقة أساساً لإعادة كتابة قصائد حافظ الشيرازي بألمانيته المتألقة، وهو ما تؤكده رسالة معصومة كالته سفاري Masoomeh Kalatehseifary التي عنيت بدراسة «ترجمة جوزيف فون هامر بورغشتال لديوان حافظ الشيرازي والديوان الشرقي للمؤلف الغربي غوته»، عندما تكتب مؤلِّفتها عن أستاذية غوته في إعادة كتابته لترجمات بورغشتال:

«يركز الفصل الثالث <من الرسالة> على قصائد الديوان الشرقي ـ الغربي لغوته على ضوء ترجمة هامر والنص الأصلي لحافظ، ويظهر كيف أن أستاذية غوته في نظم القصائد المستلهَمة من حافظ تمنح الجمهور القارئ فهماً لشعر تلك الشخصية الفارسية الكلاسية دون الحاجة إلى قراءة أو فهم النص الأصلي، ويحاجج أن قصائد ديوانه الديوان الشرقي ـ الغربي تحيي الأنساق الأدبية الحافظية في عقول القراء الذين يعرفون الشاعر الفارسي، وتجعلها مفهومة للغربي غير العارف. ويوضح التحليل كذلك كيف أن غوته يتجاوز الضعف في نسخة هامر بورغشتال بإعادته إنشاء رسالة حافظ»(13).

ولما كان غوته على معرفة متفاوتة بعدد لا بأس به من اللغات: يقرأ بمعظمها،

ويترجم عن بعضها، ويكتب ببعضها، ويتحدث ببعضها بطلاقة، فقد كان عليه أن يواجه في ترجماته مشكلة الترجمة الصوتية لأسماء الأعلام، والأماكن، وهو ما عبّر عنه بـ «طريقة رسم الأسماء الشرقية»، أو بعبارة أخرى كتابتها بالحروف اللاتينية. وهكذا نراه يكتب في خاتمه «تعليقات وأبحاث تعين على فهم «الديوان الشرقي» في معرض حديثه عن «الأغلاط المطبعية»:

«ولنتحدث أولاً عن طريقة رسم الأسماء الشرقية، وهذا أمر لا يمكن تقريباً الوصول فيه إلى اتفاق تام. إذ بسبب الفارق الكبير بين لغات الشرق ولغات الغرب، من العسير أن نجد لأبجدية لغات الشرق ما يقابلها تماماً في أبجدياتنا. وفضلاً عن ذلك فإنه لما كانت اللغات الأوربية، بسبب اختلاف أصولها ولهجاتها الخاصة، تعزو أبجديتها الخاصة قيمة ومدلولاً مختلفين، فإن الاتفاق أشد عسراً.»(14).

وإذ يقرّ بدينه في ميدان الترجمة الصوتية Transliteration للدليل الفرنسي وهو معجم هيربوليه Herbelit الذي قاده فيه، فإنه يذكِّر بأن هذا العالم الفرنسي قد قام بتعديل الكلمات والأسماء الشرقية وتكييفها وفقاً للنطق والحس السمعي عند مواطنه الفرنسي، وأن هذا التعديل قد انتقل بالتدريج إلى الألمان. وتكرر الأمر نفسه لدى الإنكليز الذين أعطوا لأنفسهم مطلق الحرية في نطق هذه الأسماء ورسمها على طريقتهم، مما يوقع القارئ لكتاباتهم عن الشرق في الشك والحيرة.

أما الألمان الذين يفخرون بأن لغتهم تُكتَب كما تُلفَظ، وأنهم يكتبون ما ينطقون، ومن ثَمّ فإنهم يطاوعون عن طيب خاطر «الأصوات والكم والنبرات الأجنبية»، فقد أخذوا بالعمل في هذا الميدان - ميدان الترجمة الصوتية ـ وكان عملهم يتسم ببالغ الجدية، لأنهم سعوا دائماً إلى الاقتراب المتزايد من الأصوات الأجنبية، ولذا فإننا نجد فوارق كبيرة بين الأعمال القديمة والحديثة، حتى أن المرء لا يجد نفسه مضطراً للخضوع لواحد من اجتهاداتهم.

ويبدو أن غوته، بتواضعه من جانب وتوخيه للدقة من جانب آخر، وحرصه على تمثيل «الآخر» أصدق تمثيل، حتى في نطق ما يتصل به من أسماء، فإنه كان يلجأ إلى سؤال المستشرقين عن كيفية نطق الأسماء الشرقية، ويشير في هذا السياق إلى دينه للمستشرق العالم الملاطف ي، ج، ل، كوزيغارتن الذي حمل عنه عبء الترجمة الصوتية.

يكتب غوته عن هذا الجانب من عمله الترجمي المتصل بحرصه على دقة رسم الأسماء الشرقية بغرض توخي نطقها على نحو سليم يراعي أصولها:

«ونحن ـ يقصد غوته نفسه ـ إنما قادنا في هذه المناطق خصوصاً دليل فرنسي.

ذلك أن قاموس هيربوليه Herbelit هو الذي حقق أمانينا. لكن هذا العالِم الفرنسي كان عليه أن يكيِّف ويُعدِّل الكلمات والأسماء الشرقية وفقاً للنطق والحسّ السمعي عند مواطنه، وهذا قد انتقل شيئاً فشيئاً إلى الألمان. فمثلاً نحن نقول دائماً Hagire بدلاً من Hedshra اتباعاً لحسن النطق وللعادة القديمة.

كذلك فعل الإنجليز الكثير من جانبهم في هذا المجال! فعلى الرغم من أنهم ليسوا على اتفاق فيما يتعلق بنطق لغتهم هم، فقد استخدموا لأنفسهم الحق في نطق ورسم هذه الأسماء على طريقتهم، وهذا يوقعنا من جديد في الشك والحيرة.

والألمان وهم أكثر الناس حظاً من السهولة في الكتابة كما ينطقون ويطاوعون عن طيب خاطر الأصوات والكمّ والنبرات الأجنبية، قد أخذوا في العمل بجدّ في هذا الميدان. ولكنهم لأنهم سعوا دائماً إلى الاقتراب المتزياد من الأصوات الأجنبية، فإننا نجد فوارق كبيرة بين الأعمال القديمة والحديثة، بحيث لا يجد المرء مبرراً للخضوع لسلطة جادة»(15).

الهوامش:

(1) انظر: George Steiner, "A Footnote to Weltliteratur, in: Le Mythe D'Etiemble (Didier, Paris, 1979), pp. 261 ـ 69. والمتضمن في كتاب: D›haen, Theo, Dominguez, Cesar, and Thomsen, Mads Rosendahl, (editors), World Literature: A Reader, (Routledge, New York and London, 2012), pp. 114 ـ 121.

(2) انظر: George Steiner, "A Footnote to Weltliteratur, in: Le Mythe D'Etiemble (Didier, Paris, 1979), p. 115.

(3) نقلاً عن شتاينر، المرجع السابق، ص115.

(4) انظر: جيته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة عبد الرحمن بدوي.

)دار النهضة المصرية، القاهرة، 1967)، ص517.

(5) انظر: المرجع السابق، ص517.

(6) انظر: المرجع السابق، ص ص 517 ـ 518.

(7) انظر: المرجع السابق، ص ص 518 ـ 519.

(8) انظر: المرجع السابق، ص520.

(9) انظر بغرض معرفة المزيد من التفاصيل عن هذه الترجمات: شتاينر، المرجع السابق، ص115.

(10) انظر: جيته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، المرجع السابق، ص (40).

(11) انظر: المرجع السابق، ص ص 369 ـ 531.

(12) انظر: المرجع السابق، ص514.

(13) انظر: Masoomeh Kalatehseifary, "Joseph v. Hammer Purgstall's German Translation of: Hafez's and Goethe's West östlicher Divan", A thesis presented to the University of Waterloo ـ in fulfillment of thesis requirement for the degree of Master of Arts in German, Waterloo University, Ontario, Canada, 2009, p. iv.

(14) انظر: جيته، «تعليقات وأبحاث تعين على فهم الديوان الشرقي»، المرجع السابق، ص (528).

(15) انظر: جيته، «تعليقات وأبحاث تعين على فهم الديوان الشرقي»، المرجع السابق، ص ص (528 ـ 529).



تشيخوف في ذكريات ستانيسلافسكي

(3 من 3)

ترجمة: عدنان جاموس

مترجم وباحث من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

حَلَّت العطلة الصيفية، وسافر الجميع إلى نواح مختلفة؛ ولم تكن حالة المريضة(1) قد تحسنت، وما زال وضعها خطراً.

لم أكن أشعر حتى ذاك الوقت، على رغم طول المدة التي مضت على بدء تعارفي مع أنطون بافلوفتش، أنني أتصرف معه ببساطة لا تكلف فيها. لم أكن أستطيع أن أتعامل معه ببساطة؛ إذ كنت أتذكر دائماً أنني في حضرة إنسان مشهور، وأحرص على أن أبدو أكثر ذكاء مما أنا عليه في الواقع. وأظن أن هذه اللاعفوية كانت تُحرج أنطون بافلوفتش، فهو لم يكن يحب سوى العلاقات البسيطة. وكانت زوجتي التي استطاعت أن تقيم معه رأساً مثل هذه العلاقات البسيطة، تشعر دائماً أكثر مني بحريّة التصرف معه؛ وليس لديّ القدرة على أن أصف عمّ كانا يتحادثان، وكيف كانت هذه الثرثرة الخفيفة اللامتكلّفة تُسِرُّ وتُسلّي أنطون بافلوفتش، الذي يتسم بطبيعة عفوية وبسيطة.

ولم يُتح لي أن أحوز للمرة الأولى هذه البساطة في علاقتي به سوى خلال تلك الأيام الطويلة التي قضيتها وأنا جالس معه في غرفة واحدة قرب سرير المريضة.

لقد قاربت تلك الفترة بيننا إلى درجة أن أنطون بافلوفتش أصبح يتوجه إلي أحياناً بطلبات ذات طابع حميم، علماً بأنه كان شديد التدقيق في مثل هذه الحالات. فعندما علم مثلاً أنني أستطيع الحقن بالزرنيخ ـ وكنت قد تباهيت أمامه ذات مرة بمهارتي في هذه العملية ـ طلب مني أن أقوم بحقنه؛ وراح يراقب باستحسان وهو يبتسم ما أقوم به من ترتيبات تمهيدية لإجراء العملية، وأصبح مستعداً للوثوق بمهارتي وخبرتي؛ بيد أنني كنت قد اعتدت القيام بالحقن بوساطة إبر جديدة حادة فقط، أما هنا فلم يكن يوجد سوى إبرة قد استعملت مرات عديدة من قبل. أدار ظهره لي وباشرت بإدخال الإبرة، ولكنها كانت مثلومة وعجزت كلياً عن اختراق الجلد. دهمني رأساً الشعور بالجبن ولكنني لم أستطع بحال من الأحوال أن أعترف بعدم مهارتي، وأخذت أضغط أكثر فأكثر، ويبدو أنني سببت له ألماً بالغاً؛ إلا أن أنطون بافلوفتش حتى لم يرتعش، بل كل ما بدر منه أنه سعل سعلة قصيرة، وأذكر أن هذه السعلة قتلتني؛ وبعد هذه السعلة أصبت بارتباك شديد، ورحت أفكر في طريقة تنتشلني من هذا الوضع العصيب. ولكنني لم أهتدِ إلى أي طريقة مناسبة.

ضغطت على الجلد بنهاية المحقن، وأدرته قليلاً إلى جانب لأخلق انطباعاً بأن الإبرة قد انغرزت، ولم أستطع أن أفعل شيئاً أكثر من دفع السائل إلى الخارج فسال ولوّث الثياب الداخلية. وعندما انتهت العملية، ووضعتُ المحقن في مكانه وأنا أشعر بالخجل والارتباك؛ التفت أنطون بافلوفتش نحوي بوجه متهلل وقال: ـ رائع!

ولكنه لم يتوجه إليّ بهذا الطلب بعد ذلك، مع أننا اتفقنا آنذاك على أنني سأقوم دائماً بحقنه.

وكان موضوع مسرحنا الجديد الذي يجري بناؤه في جادة «كاميرغيرسكي» يشغل حيزاً كبيراً في أحاديثنا آنذاك؛ وبما أن أنطون بافلوفتش لم يكن بوسعه أن يترك المريضة؛ فقد كانوا يجلبون له التصاميم والمخططات، وما شابه ذلك إلى البيت.

وقد أنهكت قوى أنطون بافلوفتش في أثناء مرض زوجته وضعفه هو نفسه. كانا يعيشان آنذاك في بناء حمّامات سندونوفسكي، وكانت نوافذ المنزل تطل على الجادة، وفي حزيران كان الهواء كريهاً والجو مغبراً وخانقاً، ولم يكن بالمستطاع التحرك إلى أي مكان. وقد سافر الجميع، ولم يبق بجانبه إلا أنا وزوجتي وأ.ل. فيشنيفسكي. ولكن

أنا قد فاتت كل مواعيدي وبات من الضروري أن أسافر إلى مكان الاستشفاء بالمياه المعدنية لأنهي دورة علاجي قبل بدء الموسم.

وهكذا كان على المسكين أنطون بافلوفتش أن يبقى وحيداً.

وقد قرر أ.ل. فيشنيفسكي، الذي كان مرتبطاً به بإخلاص، أن يبقى بجانبه. وسافرت أنا وأسرتي إلى الخارج.

وكان الشخص الوحيد الذي يُسرّي عن أنطون بافلوفتش خلال تلك الفترة مشعوذ ماهر جداً يعرض ألعابه في «الأكواريوم»(2) ، ففي الأوقات التي كانت المريضة تشعر فيها بالتحسن ويمكن أن تظل وحدها كان أنطون بافلوفتش يذهب أحياناً إلى هناك للفرجة. وأخيراً وصلنا خبر في نهاية حزيران (يونيو) تقريباً بأن أولغا ليوناردوفنا أصبحت تخرج من المنزل، ولكن مع ذلك فإن مجرد الحديث عن انتقالها إلى يالطا غير جائز على الإطلاق، في حين أن أنطون بافلوفتش كانت قد أضنته الإقامة في موسكو.

وقد اقترحنا عليه أن ينتقل هو والمريضة وأ.ل. فيشنيفسكي إلى جناحنا في ضيعة والدتي حيث كنا نقضي الصيف عادة، وهي ضيعة الكسييفا لوبيموفكا القريبة من موسكو على خط السكة الحديدية الياروسلافية عند محطة تاراسوفكا. وسرعان ما انتقل إلى هناك كل من أنطون بافلوفتش وزوجته المريضة، وممرضتها وأ.ل. فيشنيفسكي.

أمّا كيف عاشوا هناك فلا أعرف إلا ما كان يخبرني به الآخرون.

«بستان الكرز»

كان من حسن حظي أنني راقبت عن كثب سيرورة تأليف تشيخوف لمسرحيته «بستان الكرز».

ذات مرة بينما كنت أتحادث معه عن صيد السمك شخَّص لنا الممثل في مسرحنا أ.ر. أرتيوم كيف يعلقون الدودة بالشص، وكيف يلقون بالصنارة الغاطسة أو ذات الغمّاز العائم. وكان هذا الممثل الذي لا شبيه له يؤدي هذه المشاهد وسواها من المشاهد المشابهة بموهبة بالغة جعلت تشيخوف يعبر بصدق عن أسفه؛ لأن الجمهور العريض لا يرى هذه المشاهد على خشبة المسرح.

وبعد هذه الحادثة بمدة قصيرة شاهد تشيخوف كيف يغتسل ممثل آخر من ممثلي مسرحنا في النهر، وقرر مباشرة: ـ اسمعوا، في مسرحيتي يجب أن يصيد أرتيوم السمك، وأن يغتسل (3 N) إلى جانبه في مكان الاستحمام، ويتخبط في الماء وهو يصرخ، فيغضب عليه أرتيوم لأنه يخيف السمك.

كان أنطون بافلوفتش يتصورهما في خياله وهما على خشبة المسرح: أحدهما يصيد السمك قرب حوض الاستحمام في النهر، والآخر يغتسل فيه، أي خلف الخشبة. وبعد بضعة أيام أعلن لنا أنطون بافلوفتش بلهجة خطابية أن المستحم بتروا له يده، ولكنه رغم ذلك هو مولع جداً بلعبة البلياردو، ويمارسها بيده الوحيدة. أما صياد السمك فهو خادم عجوز يحرص على جمع المال.

وبعد وقت قصير أخذت ترتسم في مخيلة تشيخوف نافذة في منزل قديم لأسرة من مُلاّك الأراضي، وتتسلّل عبر هذه النافذة إلى الغرفة أغصان أشجار، ثم تفتحت على هذه الأغصان فيما بعد أزهار ذات لون أبيض كالثلج. ثم سكنت في هذا البيت الماثل في مخيلة تشيخوف سيدة ما.

ـ ولكن ليس لديكم ممثلة كهذه.. اسمعوا ـ كان يقول لنا وهو يفكر ـ يلزمكم إيجاد عجوز ذات صفات خاصة، لا تنفك تهرع إلى الخادم الشيخ لتقترض منه نقوداً.

ثم ظهر إلى جانب العجوز شخص ربما هو أخوها أو عمها، سيد بيد واحدة، مولع جداً بلعبة البلياردو. إنه طفل كبير لا يمكنه العيش بدون خادم. وذات مرة سافر الخادم من دون أن يُعدَّ البنطال لسيده، فبقي هذا طوال النهار مستلقياً في سريره.

إننا الآن نعرف ما الذي بقي في المسرحية وما الذي سقط منها من دون أن يخلف أي أثر، أو أنه خلّف أثراً يكاد لا يُذكر.

في صيف عام 1902 عندما كان أنطون بافلوفتش يستعد لكتابة مسرحية «بستان الكرز» كان يعيش مع زوجته، الممثلة المسرحية أو. ل. تشيخوفا ـ كنيبِّر، في بيتنا الصغير في ضيعة لوبيموفكا التي تملكها والدتي. وكانت تعيش بالقرب منا مع أسرة جيراننا مربية إنكليزية، وهي مخلوقة ضئيلة نحيلة، لها ضفيرتان طويلتان كضفائر الفتيات وترتدي طقماً «رجّالياً».

وبسبب هذا الخلط لا يمكنك أن تميز على الفور جنسها ومنشأها وسنها. وكانت تتعامل مع أنطون بافلوفتش بتباسط شديد، مما كان يحظى بإعجابه البالغ. ولمّا كانا يتقابلان يومياً، فقد كانا يتبادلان أحاديث في منتهى السخافة؛ ومن ذلك، على سبيل المثال، أن تشيخوف كان يؤكد للمربية الإنكليزية أنه كان في شبابه تركياً، وكان عنده «حريم»، وهو سيعود قريباً إلى وطنه ويصبح باشا، وعندئذ سيستدعيها إليه خطياً؛ وكانت الإنكليزية البارعة في الجمباز تعبر عن شكرها المزعوم له بالقفز على ظهره، والجلوس على كتفيه، وانتزاع قبعته عن رأسه والانحناء بها لتبادل التحية عنه مع جميع

المارين بهما وهي ترطن بلغة روسية مكسرة ونبرة كوميدية تهريجية: ـ ملخبا! ملخبا! ملخبا!

وكانت في أثناء ذلك تحني رأس تشيخوف للتعبير عن التحية.

إن من شاهد «بستان الكرز» يتعرف في هذه المخلوقة ذات الشخصية الفريدة النموذج الأصلي لشخصية «شارلوتا».

وأنا عندما قرأت المسرحية أدركت على الفور كل شيء، وكتبت إلى تشيخوف عن إعجابي البالغ؛ وبالشدّة الاضطراب الذي تملكه! لقد أخذ يقنعني بقوة بأن شارلوتا يجب من كل بد أن تكون ألمانية، وحتماً يجب أن تكون نحيلة وكبيرة الجِرم مثل الممثلة موراتوفا، ولا تشبه البتة المرأة الإنكليزية التي نقلت عنها شخصية شارلوتا.

أما دور يبيخودوف فقد تكوّن من عدة شخصيات(4)، وأُخِذت سماته الأساسية من شخصية المستخدم الذي كان يعيش في الدارة الصيفية ويعتني بأنطون بافلوفتش.

وكان تشيخوف غالباً ما يتحدّث إليه، ويقنعه بضرورة الدراسة وبأن يكون إنساناً متعلماً ومثقفاً، ولكي يصبح كذلك قام النموذج الأصلي لشخصية يبيخودوف قبل كل شيء بشراء رباط عنق أحمر، وأراد تعلم الفرنسية. ولا أدري أيّة سبل سلك أنطون بافلوفتش حتى وصل، انطلاقاً من المستخدم، إلى شخصية يبيخودوف السمين إلى حد ما والذي تجاوز سن الشباب، كما صوّره في الصياغة الأولى للمسرحية.

ولكن لم يكن لدينا ممثل مناسب من حيث المظهر الخارجي، وفي الوقت نفسه لم يكن من الجائز ألاّ نسند دوراً في المسرحية للممثل الموهوب أي. م. موسكفين، الأثير لدى أنطون بافلوفتش، والذي كان في ذاك الوقت فتياً ونحيلاً. وقد أسندنا إليه هذا الدور، فكيّفه الممثل الشاب وفقاً لمعطياته، مستفيداً في أثناء ذلك من ارتجالاته في عرض أوّل «ملفوفيّة»(5)، وسنتطرق إلى الحديث عن هذا العرض لاحقاً. وظننا أن أنطون بافلوفتش سيغضب بسبب هذا التصرف الشخصي، ولكنه كان يغرب في الضحك. وقال لموسكفين عند انتهاء البروفا: ـ أنا كنت أريد الكتابة هكذا بالذات. اسمع، إن هذا بديع!.

وأذكر أن تشيخوف أكمل كتابة الدور وفق الخطوط التي ارتسمت من خلال أداء موسكفين.

كما أن دور الطالب تروفيموف قد أخذ من شخصية أحد سكان ضيعة لوبيموفكا آنذاك(6).

وفي خريف عام 1903 قدم تشيخوف إلى موسكو منهكاً من المرض؛ بيد أن هذا لم يمنعه من حضور العروض التجّريبية لبروفات مسرحيته الجديدة كلها تقريباً. ولم يكن حتى ذاك الوقت قد استطاع أن يحدد عنوانها النهائي.

وذات مساء أبلغوني هاتفياً أن تشيخوف يرجو أن أزوره لأمر ما، فتركت العمل وأسرعت إليه، ووجدته منتعشاً على الرغم من المرض. ويبدو أنه آثر الاحتفاظ بالحديث عن العمل إلى الختام، كما يحتفظ الأطفال بالكعكة اللذيذة. وكنا، حتى ذاك الحين، نجلس إلى مائدة الشاي ونضحك، لأن المكان الذي يوجد فيه تشيخوف لا يمكن أن تشعر فيه بالملل. وبعد أن انتهى الشاي اصطحبني إلى مكتبه؛ فتح الباب واتخذ مجلسه التقليدي في زاوية المقعد، وأجلسني قبالته وراح يُقْنعُني للمرة المئة بأن أستبدل بعض الممثلين في مسرحيته الجديدة، لأنهم حسب رأيه، غير ملائمين؛ ثم سارع إلى القول لتخفيف الحكم عليهم: «إنهم ممثلون ممتازون».

وكنت أعرف أن هذه الأحاديث هي مجرد مقدمة للموضوع الرئيسي، ولذلك أمسكت عن الجدال. ووصلنا في نهاية المطاف إلى الموضوع. صمت تشيخوف للحظات محاولاً أن يكون جدياً، ولكنه لم ينجح في هذا.. إذ تسللتْ ابتسامة ظافرة من باطنه وتجلّت على محياه. قال وهو يوجّه إليّ نظرة ثابتة: ـ اسمع.. لقد وجدت عنواناً بديعاً للمسرحية، بديعاً!

سألته بانفعال: ـ ما هو؟

فأجاب: ـ بستان الكريز(7)..

ثم استغرق في ضحك يفيض بالبهجة.

لم أدرك سبب ابتهاجه، ولم أجد شيئاً متميزاً في العنوان. ولكن لكي لا أزعله اضطررت إلى التظاهر بأن اكتشافه قد أحدث انطباعاً لدي. تُرى ما الذي يثير مشاعره في هذا العنوان الجديد للمسرحية؟ بدأت أستفسر منه بأسئلة حذرة، ولكنني اصطدمت مرة أخرى بتلك الخاصية الغريبة التي يتسم بها تشيخوف، وهي عدم قدرته على التحدث عن إبداعاته. وبدلاً من التفسير أخذ أنطون بافلوفتش يكرر بإيقاعات مختلفة ونبرات متنوعة وتلوينات صوتية: بستان الكريز! بستان الكريز! الكريز!

ولم أكن أفهم من هذا سوى أن الحديث يجري عن شيء ما رائع ومحبب جداً إلى القلب؛ وكانت طرافة العنوان لا تتجسد في الكلمات، بل في نبرة صوت أنطون بافلوفتش ذاتها. وقد لمّحتُ له إلى هذا بحذر، فكدَّرَتْه ملاحظتي، وزالت ابتسامة الظفر

عن محياه، وفقد الحديث بيننا السلاسة والانسجام، وهيمنتْ برهةُ صمتٍ محرجة...

بعد هذا اللقاء ببضعة أيام أو بأسبوع، عرّج تشيخوف فجأة على غرفة الملابس الخاصة بي في أثناء عرض المسرحية، وجلس إلى طاولتي وهو يبتسم ابتسامته الظافرة. وكان يحب أن يرى كيف نُعد أنفسنا للعرض، ويراقب بانتباه عملية المكياج، بحيث أنك تستطيع أن تخمّن، بناءً على التعبير المرتسم على وجهه، هل الأصباغ التي تضعها على وجهك ملاءمة أو لا.

قال لي: اسمع! ليس «بستان الكريز [ڤيشْنِفي]، بل «بستان الكرز» [ڤِشْنْيوفي]!

ثم استغرق في الضحك.

لم أفهم لأول وهلة عَمَّ يجري الحديث، ولكن أنطون بافلوفتش استمر في التمطّق بعنوان المسرحية، ضاغطاً بلطف على حرفيّْ «يو» في كلمة « ڤِشْنْيوفي»، وكأنه يحاول بهذا أن يلاطف الحياة السابقة الجميلة، ولكن التي أصبحت الآن لا لزوم لها، والتي حطمها في مسرحيته ودمعه يذرف. وقد أدركت في هذه المرة المغزى الدقيق: فـ«بستان الكريز» [ڤيشنِفي] هو بستان تعامُلي، تجاري، يعطي دَخْلاً، ومثل هذا البستان هو المطلوب الآن. أما «بستان الكرز» [ڤِشْنيوفي] فهو بستان لا يعطي دخلاً، بل يحتفظ في داخله وفي بياض أزهاره بشاعرية حياة الأسياد السابقة. مثل هذا البستان ينمو ويزهر من أجل المزاج، من أجل عيون عشاق الجمال الظاهري المدلَّلين. إن إتلافه أمر مؤسف، ولكنه ضروريّ، لأن سيرورة تطوير البلاد اقتصادياً تتطلب ذلك.

وكما في السابق، كذلك في هذه المرة كنّا مضطرين في أثناء البروفات إلى سحب الملاحظات والنصائح من أنطون بافلوفتش حول مسرحيته كما لو بكمّاشة.

وكانت أجوبته تشبه الأحاجي التي تحتاج إلى حلول؛ فقد كان يتهرب لينقذ نفسه من إلحاح المخرجين. وإذا ما شاهد أحد ما أنطون بافلوفتش وهو جالس بتواضع في مكان ما في الصفوف الخلفية عند إجراء البروفات ما كان ليصدق أن هذا الشخص هو كاتب المسرحية. وكانت كل جهودنا التي نبذلها لجعله ينتقل إلى طاولة الإخراج تذهب أدراج الرياح. وإذا ما نجحنا في إجلاسه هناك يأخذ يضحك؛ ولا يمكنك أن تعرف ما الذي يضحكه: هل لأنه أصبح مخرجاً، وجلس إلى طاولة مهمة، أم لأنه كان يرى أن طاولة الإخراج نفسها لا لزوم لها، أم لأنه يفكر في طريقة لخداعنا والاختباء في مكمنه. كان يقول آنذاك:

ـ لقد كتبتُ كل شيء، وأنا لست مخرجاً، أنا طبيب.

وعندما تقارن بين تصرفات تشيخوف في أثناء البروفات وتصرفات كُتّاب آخرين، تدهش من التواضع غير العادي الذي يتسم به إنسان كبير، والاعتداد الزائد بالنفس لدى كتّاب آخرين، أقل أهمية بكثير... فعندما اقترحت على أحدهم، على سبيل المثال، اختصار مونولوج في مسرحيته فيه إطناب وتكلف وتزويق زائد قال لي بمرارة تنمّ على الاستياء: ـ اختصر، ولكن لا تنسَ أنك مسؤول عن هذا أمام التاريخ.

وبالعكس، عندما تجرأنا على أن نقترح على أنطون بافلوفتش حذف مشهد كامل من نهاية الفصل الثاني في مسرحية «بستان الكرز» بدا عليه أسىً عميق، وشحب من الألم الذي سببّناه له آنذاك، ولكنه قال لنا بعد أن فكّر قليلاً وعاد إلى طبيعته: ـ احذفوه!

ولم يتوجه إلينا بعد ذلك بأي كلمة لوم على الإطلاق حول هذا الموضوع.

لن أصف عروض مسرحية «بستان الكرز» التي قدمناها مرات عديدة في موسكو وأوروبا وأميركا، بل سأكتفي بذكر الوقائع والظروف التي صاحبت هذه العروض.

لم ينتظم العرض إلا بصعوبة؛ ولا عجب في هذا: فالمسرحية صعبة جداً، وسحرها يكمن في شذاها المختبئ عميقاً، والذي يصعب الوصول إليه. ولكي تحس به ينبغي أن تفتح، إذا جاز القول، برعم الزهرة وتجعلها تنشر بتلاتها. بيد أن هذا يجب أن يحدث تلقائياً، من دون قسر، وإلاّ فإنك ستغضّن الزهرة الرقيقة، وتحكم عليها بالذبول.

وفي ذاك الوقت كانت تقنيتنا الداخلية وقدرتنا على التأثير في الروح الإبداعية لدى الممثلين ما زالتا كالسابق بدائيتين. ولم نكن آنذاك قد تمكنا من التحديد الدقيق للممرات السرية التي توصل إلى أعماق الأعمال الإبداعية. ولكي نساعد الممثلين على إنعاش ذاكرتهم الانفعالية، ونبث فيهم روح الرؤى الإبداعية الاستباقية، حاولنا أن ننشئ من أجلهم كياناً وهمياً بوساطة الديكورات ولعبة الضوء والصوت. وكان هذا الإجراء يساعدنا أحياناً، وقد اعتدتُ أنا المغالاة إلى حد الشطط في استعمال الوسائل الضوئية والسمعية على الخشبة. وذات مرة سمعتُ تشيخوف يقول لأحدهم ويتقصد أن أسمع: ـ اسمع، سأكتب مسرحية جديدة، وستكون بدايتها هكذا: «يا للروعة، ويا للهدوء! لا تُسمع أصوات طيور، ولا كلاب، ولا وقاوق، ولا بومة، ولا عندليب، ولا ساعات، ولا أجراس، ولا صرير أي جُدْجُد». وكان هذا تلميحاً واخزاً موجهاً إليّ، طبعاً.

***

للمرة الأولى منذ أن بدأنا عروض مسرحيات تشيخوف صادف العرضُ الأول لمسرحيته وجودَه شخصياً في موسكو. وأوحت لنا هذه المصادفة أن نقوم بتكريم كاتبنا المحبوب(8)؛ إلاّ أن تشيخوف رفض هذا الأمر بعناد شديد، وهدّد بأنه سيبقى في البيت ولن يحضر إلى المسرح. بيد أن الفكرة بالنسبة إلينا كانت مغرية جداً، وأصررنا على تنفيذها، وخصوصاً لأن العرض الأول يصادف يومَ عيد شفيع أنطون بافلوفتش (17/30 كانون الثاني (يناير))(9). وكان الموعد المحدد قد اقترب، مما يستدعي منا التفكير في إجراءات التكريم نفسه والهدايا التي ستُقدّم لأنطون بافلوفتش. مسألة صعبة. طفتُ على جميع محلاّت الأثريّات علّني أقع على شيء مناسب، ولكني لم أعثر سوى على قماشة متحفية مطرزة رائعة، وإذ لم أجد شيئاً أحسن، اضطررت إلى تزيين إكليل الزهر بها وتقديمه إليه بهذا الشكل، قائلاً في سرّي: «على الأقل سنكون قد قدّمنا شيئاً فنياً».

ولكنني لم أنْجُ من لوم أنطون بافلوفتش لي بسبب القيمة العالية للهدية. فقد قال لي لائماً بعد الاحتفال: ـ اسمع إنها شيء رائع.. إنها يجب أن توضع في متحف.

فسألته مبرراً فعلتي: ـ طيب أرشدني، يا أنطون بافلوفتش، ماذا كان يجب أن أقدم لك؟

ففكر قليلاً ثم أجاب بلهجة جدية: ـ مصيدة فئران.. اسمع، الفئران يجب إبادتها..

ثم أردف وهو يقهقه: ـ الرسام كوروفين أرسل لي هدية رائعة! رائعة!

فسألته باهتمام: ـ ما هي؟

ـ صنّارة صيد.

ولم تنل رضاه جميع الهدايا الأخرى التي قدمت له، بل إن بعضها أغضبه بسبب ابتذاله.

ـ اسمع، لا يجوز أن تهدي إلى كاتب ريشة فضية ودواة أثرية.

ـ وماذا إذاً يجب أن تهديه إليه؟

ـ أنبوبة محقنة شرجية.. فأنا طبيب، أو جوارب، فزوجتي لا تعتني بي. إنها ممثلة، وأنا أسير بجوارب مثقوبة. أقول لها، اسمعي، يا روحي، إصبعي في القدم اليمنى يخرج من الجورب؛ فتقول لي: البسه في القدم اليسرى. وتابع أنطون بافلوفتش مزاحه قائلاً:

ـ أنا لا يمكنني أن أعيش هكذا..

ثم استغرق من جديد في ضحك مرح.

بيد أنه في الاحتفال نفسه لم يكن مرحاً، وكأنه كان يشعر مسبقاً بدنو أجله. وكنا، طوال الوقت الذي وقف خلاله في مقدمة الخشبة، بعد الفصل الثالث، نحيلاً وشاحباً شحوب الأموات، يتلقّى التحيات والتهاني بالكلمات والهدايا، كنا نشعر بانقباض مؤلم

في قلوبنا، كانوا يصيحون من الصالة داعين إياه إلى الجلوس، بيد أنه واصَلَ الوقوف عابساً طوال وقت الاحتفال الطويل والمرهق، والذي كان يضحك منه بطيبة نفس في أعماله. ولكنه حتى هنا لم يتمالك عن الابتسام، إذ إن أحد الأدباء بدأ خطبته بالكلمات نفسها تقريباً التي يحيّي بها «غايف» الصِّوان القديم في الفصل الأول من المسرحية:

ـ ... العزيز الموقر (وبدلاً من كلمة «الصوان» وضع الأديب اسم أنطون بافلوفتش!) إنني أحييك.. إلخ...

فنظر إلي أنطون بافلوفتش بطرف عينه إذ إنني كنت أؤدي دور «غايف» في المسرحية ـ وارتمست ابتسامة سريعة ماكرة على شفتيه.

الاحتفال كان مهيباً، ولكنه خلّف انطباعاً ثقيل الوطأة، إذ كانت تنبعث منه رائحة الجنازة. وكانت النفس ملأى بوحشة الحنين.

أما العرض نفسه فلم يحظ سوى بنجاح متوسط، ونحن أنحينا على أنفسنا باللائمة، لأننا لم نستطع أن نظهر من المرة الأولى الجوهر الأكثر أهمية وروعة وقيمة في المسرحي.

وهكذا رحل أنطون بافلوفتش مبكراً قبل أن يرى النجاح الحقيقي لعمله الأخير العابق بالطيب.

ومع مرور الوقت، عندما بلغ العرض مرحلة النضج، أظهر الكثيرون من ممثلي فرقتنا مرةً أخرى مواهبهم الكبيرة، وفي مقدمتهم كلٌّ من: أو.ل.كنيبّر التي كانت تؤدي الدور الرئيس متقمصة شخصية رانيفسكايا، وموسكفين في دور يبيخودوف، وكاتشالوف في دور تروفيموف، وليونيدوف في دور لوباخين، وغريبونين في دور بيشيك، وأرتيوم في دور فيرس، وموراتوفا في دور شارلوتا. وأنا أيضاً أحرزت نجاحاً في دور غايف، وحظيت بثناء أنطون بافلوفتش نفسه في البروفا عن أدائي عند المغادرة الأخيرة، الختامية في الفصل الرابع.

اقترب ربيع عام 1904، وكانت صحة أنطون بافلوفتش تزداد سوءاً. وظهرت عوارض مقلقة في محيط المعدة، مما يشير إلى إصابة الأمعاء بالسل. وقرر مؤتمر الأطباء التشاوري إرسال تشيخوف إلى مدينة بادِنْفيلِر. وبدأت الاستعدادات للسفر إلى الخارج. وكنا جميعاً، أنا والآخرون، نشعر بالحاجة إلى أن نكثر من زياراتنا لرؤية أنطون بافلوفتش قُبَيْل النهاية، ولكن حالته الصحية كانت في كثير من الحيان لا تسمح له باستقبالنا. إلاّ أن إقباله على الحياة لم يفارقه على الرغم من مرضه. فقد

كان يسأل باهتمام عن عرض أعمال «ميتيرلينك(10)، الذي كنا آنذاك منهمكين في إجراء عروضه التجّريبيّة، وكان علينا أن نخبره بمسار أعمالنا، وأن نريه مجسمات الديكورات، ونشرح له الميزانسين على الخشبة.

وكان هو يحلم بكتابة مسرحية باتجاه جديد تماماً بالنسبة إليه. وبالفعل كان موضوع المسرحية الذي يفكر فيه يبدو وكأنه ليس «تشيخوفياً».

احكموا بأنفسكم: صديقان في سن الشباب يحبان امرأة واحدة، وينشأ عن هذا الحب المشترك والغيرة علاقات معقدة بينهما. وفي النهاية يسافر الاثنان في بعثة استكشافية إلى القطب الشماليّ. وتُجسِّد ديكورات الفصل الأخير سفينةً ضخمة محاصرة بكتل جليد عائمة.

وتُختتم المسرحية بمشهد الصديقين وهما يريان شبحاً أبيض ينزلق على الثلج. إنه، على ما يبدو، طيف أو روح المرأة التي يحبانها وهي تقضي نَحْبَها في الوطن البعيد. وهذا كل ما كان يمكن أن نعرفه من أنطون بافلوفتش عن مسرحيته الجديدة التي يفكر فيها. وقد حدثتنا أو.ل.كنيبرّ ـ تشيخوفا عن أن أنطون بافلوفتش كان في أثناء وجودهما في الخارج يتمتع بالاطلاع على الحياة الثقافية في أوروبا. وكان في أثناء جلوسه في شرفة شقتهما في بادنفيلر يراقب العمل الذي يجري في قسم البريد الواقع قبالة غرفته، والذي كان الناس يؤمّونه من جميع الجهات حاملين أفكارهم التي تحتويها رسائلهم، ومنه تُنقل هذه الأفكار إلى جميع أنحاء العالم. كان يهتف: ـ هذا رائع!

في صيف عام 1904 وصل النبأ الحزين من بادنفيلر عن وفاة أنطون بافلوفتش ـ كانت آخر كلماته هي: "Ich sterbe"(11). كان موته جميلاً، هادئاً، ومهيباً.

مات تشيخوف وأصبح بعد موته محبوباً أكثر في وطنه، وفي أوروبا وأميركا. ولكنه، على الرغم من نجاحه وشعبيته، ظل بالنسبة لكثيرين غير مفهوم وغير مقدَّر حق قدره، وسأقول، بدلاً من أن أرثيه، بعضاً من أفكاري عنه.

ما زال ثمة حتى الآن رأي يقول: إن تشيخوف هو شاعر الحياة اليومية العادية والناس الرماديين، وإن مسرحياته هي صفحة حزينة للحياة الروسية، وهي شاهدة على خمول البلاد روحياً.. أما موضوعات أعماله المسرحية فهي: عدمُ الرضا الذي يشلّ جميعَ المبادرات، واليأسُ الذي يقتل الطاقة الحيوية، والمجالُ الرحب لتعاظم الكآبة السلافية المتأصلة جميعَها.

ولكن لماذا يتناقض هذا التوصيف لتشيخوف مع تصوراتي وذكرياتي عن المرحوم؟ فأنا أراه نشطاً ومبتسماً أكثر بكثير منه عابساً، على الرغم من أنني عرفته في أوقات سيئة من مرضه. فحيثما كان يحضر تشيخوف المريض كان يسود في الأغلب الأعم المزاحُ واللوذعية والضحك، وحتى الهزل العابث. فَمَنْ الذي كان يستطيع أن يبزَّه في الإضحاك أو قول سخافات وعلائم الجدية ترتسم على وجهه؟ ومن الذي كان أكثر منه كرهاً للجهل، والفظاظة، والنقّ، والنميمة، وضيق الأفق، وشرب الشاي باستمرار؟ ومن الذي كان أكثر منه توقاً إلى الحياة، والثقافة، أياً كان ما تتجليان فيه، وكيفما كان هذا التجلي؟ كانت كل مبادرة جديدة ومفيدة ـ كنشوء جمعية علمية أو مشروع مسرح جديد أو مكتبة أو متحف ـ هي بالنسبة إليه حدثاً حقيقياً، بل إن أي تجميل إضافي للحياة، حتى لو كان بسيطاً، كان يبعث في نفسه الحيوية،ويثيره على نحوٍ غير عادي. أذكر، على سبيل المثال، فرحه الطفولي عندما حدثته ذات مرة عن البناء الكبير الذي يجري إنشاؤه قرب «البوابة الحمراء» (كراسنييه فوروتا) في موسكو في مكان الفيلاّ السيئة ذات الطابق الواحد، التي تمت إزالتها. وقد ظل أنطون بافلوفتش مدة طويلة بعد ذلك يروي هذه الحادثة بابتهاج لكل من يعوده في منزله: إذ إنه كان يبحث بلهفة في كل ظاهرة عن بشائر الثقافة الروسية والإنسانية العامة القادمة، لا الروحية فحسب، بل الخارجية أيضاً.

والأمر نفسه يتجلى في مسرحياته: فوسط اليأس المطبق السائد في الثمانينيات والتسعينيات تومض فيها بين حين وآخر أحلام نيّرة، وتنبؤات تستنهض الهمم عن الحياة بعد مئتين أو ثلاثمئة أو ألف سنة، ومن أجلها يجب علينا جميعاً أن نعاني الآن، وعن الاختراعات الجديدة، التي بفضلها سيطيرون في الجو، وعن اكتشاف الحاسّة السادسة.

وهل لاحظتم كيف يحدث كثيراً أن يدوي الضحك في صالة المسرح عند عرض مسرحيات تشيخوف، وهو ضحك رنان مرح لا نسمع مثله في أثناء العروض الأخرى؟

إذ عندما يعمد تشيخوف إلى أسلوب الفودفيل فإنه يصل بالنكتة إلى حدود الأهروجة التي تثير القهقهة.

وماذا عن رسائله؟ إنني حين أقرؤها لا يفوتني، طبعاً، الإحساس بمسحة الأسى العامة. ولكن على خلفية هذا الأسى تلتمع، كنجوم تومض بمرح على صفحة الأفق الليلية، كلماتٌ لوذعية، وتشابيه مضحكة، وتوصيفات تأملية، ولا يندر أن يبلغ الأمر حد

المعابثة والتنكيت والمزاح لشخص فُطر على المرح والفكاهة ونُزِّه عن الكآبة، كان يعيش في روح أنتوشا تشيخونته(12)، ثم فيما بعد في روح تشيخوف المريض الواهن.

عندما يشعر الشخص السليم المعافى بالنشاط والمرح ـ يكون الأمر طبيعياً وسوياً. أما عندما يكون الشخص مريضاً ويعرف أن مرضه سينتهي حكماً بالموت (إذ إن تشيخوف طبيب)، وهو مقيد كالسجين في مكان يكرهه، بعيداً عن الأقرباء والأصدقاء، لا يرى أي بارقة أمل في الأفق بالنسبة إليه، ومع ذلك فهو قادر على أن يضحك وأن يعيش مع أحلام نيّرة وإيمان بالمستقبل، وهو يجمع بعناية الثروات الثقافية للأجيال القادمة... عندئذ يجب أن نعترف بأن مثل هذا الإقبال على الحياة والقدرة عليها أمرٌ خارق واستثنائيّ، وأعلى من الطبيعي بكثير.

والشيء الذي يستعصي أكثر على فهمي هو سببُ النظر إلى تشيخوف على أنه بات قديماً بالنسبة إلى عصرنا، وسببُ وجود رأي يقول إنه لم يكن ليستطيع أن يفهم الثورة والحياة الجديدة التي تبنيها؟

سيكون من المضحك، طبعاً، إنكارنا أن عصر تشيخوف جدُّ بعيد من حيث الأمزجة السائدة عن عصرنا الراهن، وعن الأجيال الجديدة التي ربَّتْها الثورة، بل هما حتى عصران متضادان تماماً في الكثير من النواحي. ومن المفهوم أيضاً أن روسيا المعاصرة، الثورية، بفعاليتها وحماستها في تحطيم الأركان القديمة للحياة، وإقامة أركان جديدة لا تقبل، بل حتى لا تفهم، خمول الثمانينيات، وما اتسمت به من معاناة سلبية مترقّبة.

آنذاك لم يكن ثمة تربة للنهوض الثوري في جو الجمود الخانق... لقد كان في أماكن ما فقط تحت الأرض من يُعدّ ويجمع القوى في ظروف العمل السري لتوجيه ضربات عنيفة. وكان نشاط الأشخاص التقدميين ينحصر في تهيئة المزاج العام والإيحاء بأفكار جديدة من خلال تبيان تهافت الحياة القديمة. وكان تشيخوف في عداد أولئك الذين يقومون بهذا العمل التمهيدي. وقد استطاع، كما لم يستطع سوى قليلين، أن يصور أجواء الجمود الذي لا يطاق، وأن يسخر من وضاعة الحياة التي يُولِّدها.

وكان الوقت يمر، ولم يكن بوسع تشيخوف الساعي باستمرار إلى الأمام أن يتوقف في مكانه، بل كان بالعكس، يتطور مع الحياة والعصر.

وبقدر ما كانت الأجواء تتوتر والأوضاع تقترب من الثورة، كان تشيخوف يزداد حزماً أكثر فأكثر. ويخطئ من يظنه واهن الإرادة أو خائر العزيمة ككثير من الشخصيات التي صورها. ولقد ذكرت آنفاً كيف أدهشنا غير مرة بصلابته ووضوح موقفه وحزمه.

وعندما فاحت في روسيا رائحة البارود قال لي تشيخوف بانفعال، ولكن بصلابة وثقة:

ـ هذا فظيعٌ! ولكن لا مناص منه. فليحركنا اليابانيون من مكاننا(13).

***

في الأدب الإبداعيّ الذي ظهر في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي كان تشيخوف من أوائل من أحس بحتمية الثورة، وهي ما زالت بعد جنيناً، وكان المجتمع الراقي آنئذ ما زال غارقاً في ترف الكماليات. لقد كان تشيخوف من أوائل من قرع جرس الإنذار. ومَنْ غيرُه راح يقطع أشجار «بستان الكرز» الرائع المزهر مُدْركاً أن أوانه قد فات، وأن الحياة القديمة محكوم عليها حكماً مبرماً بالبتر.

إن الشخص الذي أحسن قبل وقت طويل بالكثير مما قد تحقق الآن كان قادراً على أن يقبل بكل ما تنبأ به مسبقاً...

«من كتاب أ.ب.تشيخوف في ذكريات معاصريه. موسكو ـ 1960»

الهوامش:

(1) المريضة: هي الممثلة في المسرح الفني الموسكوفي أولغا ليوناردوفنا كنيبرِّ (زوجة تشيخوف).

(2) مؤسسة لعرض الحيوانات والنباتات المائية.

(3) المقصود أ.ل. فيشنيفسكي.

(4) كان ستانيسلافسكي يرى أن شخصية «يبيخودوف» تكوَّنت من مراقبة سلوك الخادم «يغور» ذي الحركات الخرقاء والذهن البليد، وجزئياً من الانطباعات التي تخلفها لدى المشاهدين عروض «المشعوذ» في «الأكوار يوم»، وكان تشيخوف مولعاً بمشاهدتها. وكان «المشعوذ»، في أثناء تقديمه ألعاب الخفة، يؤدي بطريقة مضحكة جداً دور الشخص المنحوس الذي أصيب «باثنتين وعشرين مصيبة». (الناشر).

ملاحظة: لقب يبيخودوف في ترجمة د.أبي بكر يوسف للمسرحية هو «عشرون مصيبة»، بينما هو في الأصل الروسي «اثنتان وعشرون مصيبة» (المترجم).

(5) «الملفوفية»: عرض مسرحي يتألف من منوعات ومشاهد فكاهية حول مسائل راهنة ملحّة، كان يقدم، بصورة رئيسية، في أيام «الصوم الكبير»، ومن هنا جاءت التسمية، إذ إن الطبق التقليدي الذي يوضع على المائدة في وقت الصوم كان يُعَدّ من الملفوف بمختلف أشكاله. وقد قُدِّم أحدهذه العروض في المسرح الفنّي بتاريخ 1903/12/31. عشية راس السنة.

(الناشر + المترجم).

(6) يذكر ستانيسلافسكي في العدد 177 من مجلة «ريتش» لعام 1914: أن النموذج الأصلي لشخصية تروفيموف هو: «ابن خادمة الغرف الذي كان يعمل في «مكتب التسجيل» التابع للضيعة، وكان أنطون بافلوفتش يقنعه بأن يترك المكتب ويُعدّ نفسه لتقديم امتحان الشهادة الثانوية والالتحاق بالجامعة، ويقول: إن هذا الفتى سيصبح في المستقبل بروفيسوراً من كل بد. وقد عمل الفتى فعلاً بنصيحة تشيخوف، وأخذ يدرس، ونجح في امتحان الثانوية، ثم التحق بالجامعة، وربما سيصبح يوماً ما بروفيسوراً؛ وأذكر بالمناسبة أن بعض سمات هذا الفتى، مثل حدّة الطبع، والمظهر الكالح لـ»السيد الباهت»، أضفاها تشيخوف فيما بعد على شخصية بيتيا تروفيموف».

(7) «بستان الكريز» تسمية مؤقتة اعتمدتُها تماشياً مع النص الروسي، إذ إن تشيخوف يستعمل هنا كلمة روسية محرّفة بعض الشيء هي « ڤيشْنِفي» ثم يستبدل بها فيما بعد كلمة «كرز» بصيغتها المتداولة «ڤِشنيو ڤي». وتسمية المسرحية يُعبَّر عنها بالروسية بصيغة الصفة والموصوف: أي «البستان الكرزي» (ڤِشنيوڤي سادْ)، وليس بصيغة المضاف والمضاف إليه كما في العربية؛ علماً بأن كلمة «كريز» العربية تُطلق أيضاً على الكرز كما يقرر المعجم الوسيط. (المترجم).

(8) يصادف عام 1904 الذكرى الخامسة والعشرين لبدء تشيخوف نشاطه الأدبي. (الناشر).

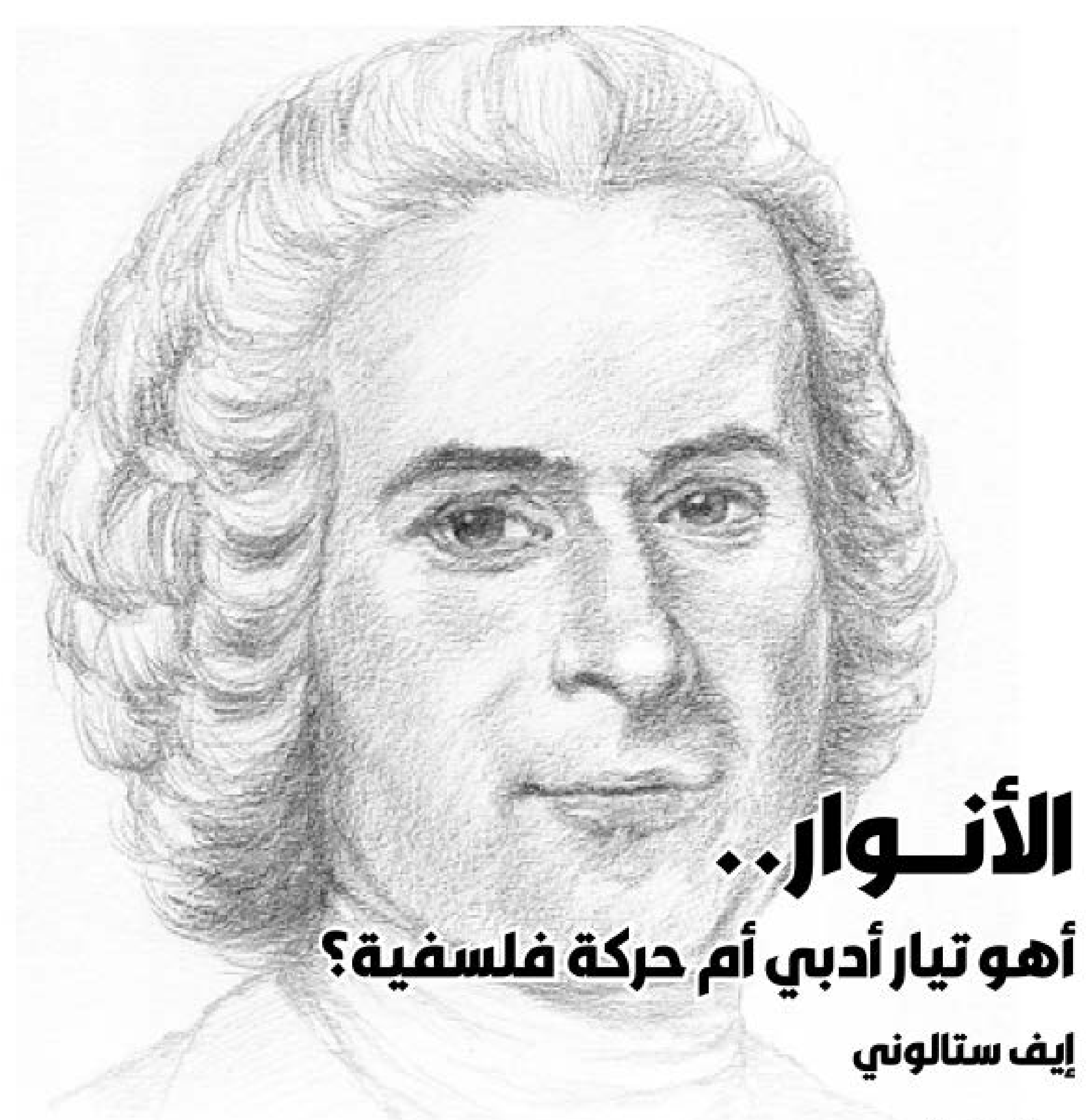
(9) (17 كانون الثاني حسب التقويم القديم (اليوليوسي) يقابل 30 كانون الثاني حسب التقويم الجديد (الغريغوري)،وهو يوم عيد القديس «أنطونيوس الكبير».

(10) المقصود: عرض بعض منمنمات م.ميتيرلينك: «العميان»، «المتطفلة»، «هناك في الداخل». وقد جرى عرضها في المسرح الفني أول مرة في 1904/10/2 (الناشر) وموريس ميتيرلينك كاتب مسرحي وشاعر بلجيكي (1862 ـ 1949) تتسم أعماله بالشعرية الرمزية، مُنح جائزة نوبل في عام 1911. (المترجم).

(11) «إني أموت» (بالألمانية).

(12) أنتوشا تشيخونته: أشهر الأسماء المستعارة التي كان تشيخوف يوقّع بها أقاصيصه الفكاهية المبكرة في فتوته. (المترجم).

(13) إشارة إلى توقع نشوب الحرب الروسية ـ اليابانية (1904 ـ 1905).



الأنــوار..
أهو تيار أدبي أم حركة فلسفية؟
إيف ستالوني

د. غسان السيد
مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يبدو القرن الثامن عشر، الذي هو قرن الحرية، عصياً على أي محاولة تصنيفية، أو حتى مجرد تقريب بين أفراد قادرين على تشكيل مدرسة أو حركة أدبية. إن العبقريات العظيمة التي جسَدت القرن، مثل مونتيسكيو Montesquieu، وفولتير Voltaire، وديدرو Dederot، وروسو Rousseau هذا إذا لم نذكر إلّا العظماء، أقامت أحياناً علاقات فيما بينها، لكنها نادراً ما أقامت صداقات دائمة، وتوافقات جمالية وأيديولوجية، ولم تكن تمتلك هذا الذوق في الالتزام الجماعي الذي يساعد على توحّدهم من أجل مغامرة جمالية مشتركة.

يمكن هنا اقتراح فصل يحمل عنوان «الأنوار» من باب السهولة العملية، وقليل من التعسف في اللغة. لأن هذه التسمية مناسبة جداً من أجل تغطية تيار فكري وفلسفي يغطي قسماً كبيراً من القرن الثامن عشر، وبصورة أوضح بين عامي 1715 ـ 1789، ولم تأخذ هذه التسمية شرعيتها إلّا منذ وقت قريب (منذ أقل من خمسين سنة)، وهي تدل على حركة تتجاوز، إلى حد كبير، الحدود الفرنسية، وتتعلق بتاريخ الأفكار أكثر مما تتعلق بالأعمال الأدبية، وهي تتحدَّد، أخيراً، من خلال مجموعة من الأهداف أو الموضوعات ـ تقديس العقل، والثقة بالتطور، ونقد التعسّف والأحكام المسبقة ـ أكثر مما تتحدد من خلال لقاء متفق عليه حول مبادئ نظرية جامعة لمبدعين متضامنين.

مع ذلك، يجب ألّا تمنعنا هذه التحفظات من إلحاق عمل الأنوار بالأدب لأن الإرادة الفلسفية التي تحرك مؤلِّفين اختاروا، من أجل التعبير عن أنفسهم، أشكالاً أو أجناساً، تنتمي بشكل دقيق إلى المجال الأدبي. سنستشهد، حول هذه النقطة، بشرح جان ماري غوليمو Jean ـ Marie Goulemot الذي يشير إلى التداخل الكبير بين الفلسفة والأدب:

«ثمة اتجاه، إذن، لعد كل شيء أدباً في عصر الأنوار: من القواميس إلى الروايات، من دون نسيان الخطابات أو الحوارات... قدمت الأنوار، إذن، أدباً خاصاً بها بدءاً من ضم الأشكال الأدبية. وهكذا، فالفلسفة في كل مكان: إنها تحتل الرواية، وتغلغلت في المسرح، واستقرت حتى في االشعر»(1).

يجب ألّا يجعلنا هذا التحليل نعتقد أن الأدب «يمكن أن يُختزل في هذا الدور المتواضع في نقل الفلسفة» (المرجع السابق). لأنه، مثلما يقول، أيضاً، الناقد «الأدب لا يجعل من الفلسفة شيئاً محبباً: إنه يحولها، دون التوقف، مع ذلك، عن تجميلها.» إذا أمكن، بصورة شرعية، جعل الأنوار تياراً أدبياً، فإنه يجب، مع ذلك، تحديد أن الأعمال التي تنتمي إليها، وكذلك كتّابها، لا يخضعون لتصنيفاتنا. الأدب، بالمعنى الحالي للكلمة، هو مفهوم كان مجهولاً أو على الأقل غير ثابت، وتمَ استبداله بالأنواع الموروثة من أرسطو: الشعر، المسرح والملحمة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأديب سابقاً، المشبع بالإنسانية، والمهتم بلغة جميلة، الذي تحوَل إلى إنسان فكر في خدمة العقل. هذه الروح الكونية التي تسمى فيلسوفاً، ستعمل، من خلال مثالها الموسوعي، على توسيع حقل الأدب.

- **ما الأنوار؟**

أُخِذ هذا العنوان من كانط Kant من أجل توضيح كلمة ومفهوم. استعير هذا التعبير «الأنوار» من المعجم الديني من اللغة اللاتينية Lumen «النور الإلهي» و luminaria»المنارة». دخلت الكلمة في اللغة الفرنسية في القرن الثاني عشر وأخذت معنى رمزياً «الذي ينير الروح ويوجهها، وهذا ما يجعل الظلمات مرئية». يتجاهل القاموس (ليتري)، الذي ندين له بهذا التعريف، الاستخدام الجمعي الذي نراه، في المقابل، يظهر في قاموس (روبير) الأحدث: «الأنوار، القدرة العقلية الطبيعية أو المكتسبة»، وينتج عن هذا التحديد: «بلغ هذا الاستخدام أوجه في القرن الثامن عشر، ولم يعد يستخدم إلّا حين الإشارة إلى هذا العصر.» هناك مقبوس لتين Taine يوضح هذا المعنى:

«حين اقتراب عام 1789، كان الناس مقتنعين أنهم يعيشون في عصر الأنوار، وفي عصر العقل، في حين أن الجنس البشري كان يعيش سابقاً في مرحلة طفولة، وأصبح اليوم راشداً». (أصول فرنسا المعاصرة، 1875 ـ 1893.)

ضمن هذا القبول المجازي، أصبحت الكلمة حاضرة منذ القرن السابع عشر، ونجدها لدى فولتير الذي يتساءل: «ماذا تفيدنا الأنوار، إذا كنا نحتفظ، دائماً، بهفواتنا؟»(القاموس الفلسفي)، مدشناً طريقة معجمية كاشفة عن حالة من الروح محددة جيداً من خلال باحث:

«هذا المجاز يسيطر على العصر كله، وانتشر بمقدار ما تسمح به لعبة المترادفات: تتناقض كلمات الوضوح، والنور، وعلانية مع كلمات الظل، والليل، والظلمة، والظلمات؛ الناس عميان أو متنورون؛ يجب رفع الحجاب، ونزع العصبة التي تخفي الحقيقي... وهو أيضاً الشعار، أو الحشد في المعركة الكبيرة، حتى صرخة النصر، لأن الأنوار، كما يعتقد، في طريقها إلى الفوز. يوجد شيء من الفرح في هذه الكلمة»(2).

علاوة على ذلك، ثمة اتفاق على مقارنة الكلمة بمثيلتها في اللغة الألمانية Aufklarung de aufklaren) أضاء) التي فرضت نفسها في نهاية القرن الثامن عشر، التي ستمنح كانط الفرصة لقول مشهور:

«ما الأنوار؟ خروج الإنسان من أقلية لا تنتمي إلّا إليه. الأقلية، هي عدم القدرة على الإفادة من فهمها دون وصاية فهم آخر... والفهم: هو، إذن، شعار الأنوار». (ما الأنوار؟ 1784)

يوجد التعبير في لغات أوروبية أخرى: Enlightenment, Illuminismo؛ وتدل دائماً على هذا الإيمان بالعقل، والذكاء الذي تحدثت عنه الفلسفة الألمانية، دون أن تغطي، مع ذلك، التيار الفرنسي بشكل كامل:

«هل ينطبق هذا التفسير على الأنوار الفرنسية؟ يبدو أن الأمر ليس كذلك تماماً. إن الفلسفة الفرنسية في القرن الثامن عشر أقل عقلانية بكثير من الفلسفة الألمانية المعاصرة لها»(3).

يوجد اختلاف بسيط لا يؤثّر في المعنى العام لهذا التيار الراسخ على الرغم من عدم وجود تنظير له، يتناسب مع الروح الانقلابية التي تحركه:

«إن وحدة الأنوار تكون، بذلك وقبل أي شيء، في روح مشتركة، وفي دافع مشترك من أجل التخلص من أي وصاية تدّعي السلطة المطلقة التي لا تناقش»(4).

- **الظرف التاريخي والثقافي**
- **عصر التحوَل**

يمكن حصر المجال الذي نسمّيه «الأنوار»، من خلال أكثر التحليلات، بين تاريخين: عام 1715، نهاية عهد لويس الرابع عشر، وعام 1789، بداية الثورة الفرنسية. بين زوال الملك الشمس وانهيار النظام القديم، أو أيضاً من نهاية الهيمنة الكلاسيكية إلى ظهور الحساسية «ما قبل الرومانسية». إنها مرحلة انتقالية، إذن، لكنها، أيضاً، مرحلة غنية وخصبة بالتغيرات. بعد موت لويس الرابع عشر، أُعلِن حفيده الأخير لويس الخامس عشر ملكاً، وأصبح دوق أورليان وصياً على العرش. أدخلت ثماني سنوات من الحكم تغيراً جذرياً في الحياة السياسية والاجتماعية. حكم فيليب دو أورليان بطريقة أكثر انفتاحاً، وزاد من صلاحيات البرلمان، وتسامح بل شجَع على التحرُر من الأخلاق السائدة. أصبح لويس الخامس عشر الذي حكم البلد أكثر من خمسين سنة (1723 ـ 1774)، محبوباً كثيراً من الشعب في البداية، لكنه فقد بالتدريج تقدير مواطنيه من خلال خيارات غير موفقة في المجالات السياسية والاجتماعية والأيديولوجية. إن منع الموسوعة عام 1751، وإعدام البروتستانتي كالاس عام 1762، بالإضافة إلى حرب السنوات السبع بين عامي 1756 ـ 1763، ومشكلة البرلمان (إصلاح طعنت فيه محكمة العدل)، أو المكانة المزعجة للمقربين مثل السيدتين دو باري، ودو بومبادور، هذا كلّه شوَّه صورة الحكم، وخلق روح التمرد. حين وصوله إلى العرش، ورث لويس السادس عشر وضعاً مضطرباً، ومعارضة متطرفة لم يستطع السيطرة عليها.

• ازدهار الكتاب

القرن الثامن عشر، هو، بصورة عامة، قرن طفرة أدبية متميزة مرتبطة بما يمكن أن يسمى «دمقرطة» الكتاب. إن التراجع النسبي للأمية، وتطور الطباعة، ونشر الكتب، خاصة، هذا كله سمح بنشر المعرفة. الكل كان يكتب: الأرستقراطيون، البرجوازيون وأبناء الشعب من الرجال والنساء. والأكثر من ذلك أن الناس كانت تقرأ، وتنتظر من الكتاب التسلية والمعلومة والتثقيف في وقت واحد. ولكن، وعلى الرغم من الأدب المتجوّل، بقي الشعب والريف، غالباً، بعيدين عن الحياة الثقافية، إلّا أن الزيادة في عدد القراء المحتملين كانت كبيرة جداً (يُقدَّر العدد بخمسمئة ألف قارئ)؛ وازداد عدد الدوريات، وكانت بعض الصحف الاختصاصية تتلقى، أحياناً، إسهامات كتاب مشهورين مثل (بريفوست Prevost، ماريفو Marivaux، فولتير Vltaire وديدرو Diderot...).

في موازاة هذا التطور، تغيّر وضع الكاتب. أصبح مؤلف الكتاب مقتنعاً باستقلاله (لم يعد شخصاً متملقاً مأجوراً لصالح أحد مناصري الأدب)، وبحقه في القول الحر، وبرسالته في نشر الأنوار، ولم يعد يتراجع أمام أي موضوع، ويتحدى الرقابة بجرأته، ويفرض نفسه بوصفه لاعباً مهماً في المشهد الاجتماعي الثقافي. دفع الأنموذج الإنكليزي، المؤثّر جداً، رجال القلم إلى المطالبة بحقهم في الاحترام، الذي كان ممنوعاً عليهم حتى هذا الوقت، مثلما فعل فولتير في مقالة بعنوان (الآداب، رجال الأدب أو المثقفون) في القاموس الفلسفي، حتى إلى تنظيم أنفسهم، في نهاية القرن تقريباً، من أجل الحصول على تشريع في مجال الملكية الأدبية.

• حياة الروح

ثمة أربعة أماكن خاصة شكلت قفزة في نشر الأفكار والأذواق؛ وهي الصالونات، المقاهي، النوادي والأكاديميات. كانت الصالونات تديرها حصرياً نساء مثل (دوقة دو مين، السيدة دو لامبير، السيدة دو تانسين، السيدة دو ديفاند، السيدة جيوفران، الآنسة ليسبيناس والسيدة نيكير...)، وقد عملن على جمع كبار مفكري العصر الذين كانوا يأتون، بكل اندفاع وحيوية، من أجل البحث عن الدعم الذي منعه عنهم القصر. ولد كثير من الأفكار، أو الأعمال الأدبية في هذه الفنادق الفخمة التي تجمع بين أخبار المجتمع وروح التمرد. المقاهي مثل مقهى لوران Laurent الذي أبدع فيه مونتسكيو Montesquieu روائعه (رسائل فارسية، XXXVI)، أو مقهى لا ريجنس La Regence الذي كان يرتاده بطل ديدرو، وابن أخ رامو، أو أيضاً مقهى لو بروكوب Le Procope، أو غرادو Gradot، كانت هذه المقاهي أماكن أخرى للنشاط الفكري. وكذلك الأمر

بالنسبة إلى النوادي، وإن كان بدرجة أقل، وقد استنسخت من إنكلترا حيث كان يتم النقاش الفكري والجدال والمعارضة...

وأخيراً، أسهمت الأكاديميات في تغذية الحياة الروحية. تأسست ثمان وعشرون أكاديمية في الأقاليم بين عامي 1715 ـ 1789(جمعت زهاء ستة آلاف أكاديمي)، وكانت وظيفتها منح الجوائز، وتشجيع الأعمال العلمية، ودعم التفكير في موضوعات فلسفية وأخلاقية وتاريخية أو أدبية. المسابقتان اللتان جرتا في أكاديمية ديجون عام 1749، وعام 1753 سمحتا لروسو Rousseau بأن يصبح اسماً مشهوراً في مجال الأدب. شجَع القرن على الحوار سواء بالطريقة الشكلية في الأكاديميات، أم بطريقة أكثر تحرراً في الصالونات، أم في المقاهي:

«إنه فن فصَلت فيه الروايات القواعد، ووصفت كل تفصيل صغير: مثل الطرف، وكلمات الروح، والمحاججة السريعة، وانتهاز الفرص، واللطف، ودرجة لا متناهية من اللياقة والوقاحة»(5).

- **توسيع العالم**

من سمات العصر، التي هي عنصر متميّز لروح الأنوار، السمة التي أمكن تسميتها «المواطنة العالمية». هذا الانفتاح على العالم يعبّر عن نفسه بطريقتين: في المكان الأول، دفع الفضول المفكرين والفلاسفة إلى الاستعارة من الجيران أو تجاوز الحدود. كان التأثير الإنكليزي في مجال التفكير العلمي والسياسي جوهرياً، ويشهد على ذلك، مثلاً، (الرسائل الإنكليزية أو الفلسفية) لفولتير، ونشر أطروحات لوك Locke، ونيوتن Newton في فرنسا. في موازاة ذلك دعا فريدريك الثاني دو بروس مؤلف (كانديد Candide)، ودعت كاترين روسيا ديدرو. في النهاية، استخدم الكتّاب اللغات الأجنبية، وكانت اللغة الفرنسية تُقرأ في مناطق أوروبا كلها.

ثمة طريقة أخرى للانفتاح على العالم تتجلَى بالشغف بالرحلات الطويلة، وما ينتج عنها من ولع بالغرابة. جال الدبلوماسيون والعلماء والمغامرون العالم، وجلبوا معهم حكايات غذّت الخيال، أو الفنتازيا، وفي الوقت نفسه، فتحت المجال أمام التفكير في المركزية العرقية. يشهد على ذلك، من بداية القرن، نص بارون لا هونتان La Hontan (حوارات فضولية بين المؤلف وبربري له حس سليم كان قد ارتحل، 1703)، ثم الرواية المشهورة لمونتسكيو (رسائل فارسية، 1721)، أو قصة ديدرو (ملحق برحلة بوغينفيل، 1773). أدى هذا الفضول إلى ولادة الحكاية الغزلية الشرقية (التي ترتكز على الأدب

الماجن)، كما أدى، في الوقت نفسه، إلى التساؤل عن «البربري الجيد»، وهي الفكرة التي اختلف حولها كل من روسو وفولتير، أو أيضاً الأدب الطوباوي الذي يختلق عوالم غير معروفة.

- **روح الأنوار**
- **رمز الفيلسوف**

لنتجنب، في البداية، أي سوء فهم. إن كلمة «فيلسوف»، التي استخدمت كثيراً إبان هذه الحقبة، لا تشتمل، تماماً، على المعنى الحديث، لكنها تشير، غالباً، إلى إنسان يستفيد من قلمه كي يدافع عن أفكار جريئة، وكاتب معارض يرفض الأحكام المسبقة، وروح كونية مغرمة بالعلم، ولكنها مغرمة أيضاً بالأدب:

«يصوغ الفيلسوف مبادئه بالاستناد إلى ملاحظات خاصة... الحقيقة، عند الفيلسوف، ليست عشيقة تفسد خياله، التي يعتقد أنه يجدها في كل مكان؛ إنه يكتفي بالقدرة على التقاطها حيث يستطيع رؤيتها... الروح الفلسفية، إذن، هي روح ملاحظة ودقة يطبقها على مبادئه الحقيقية كلها... الفيلسوف، إذن، رجل فاضل يتصرف، دائماً، بعقل، ويجمع إلى روح التأمل والدقة، الأخلاق والصفات الاجتماعية». (دومارسيس، فن، فلسفة، موسوعة.)

تجب العودة إلى العناصر المختلفة لهذا التعريف، لكننا سنتوقف، حالياً، عند الوظيفة الاجتماعية للفيلسوف، التي تضاف إلى مهمته الفكرية الطبيعية. يجب عليه، بوصفه مالكاً للمعرفة، أن يقود الناس إلى طريق التطور والحكمة، ويرفض، خاصة، الدجل وينتقد الاستبداد. إنه محارب من أجل الحقيقة، وكما كتب ديدرو «عليه أن يدقق في كل شيء، وأن يخلخل كل شيء دون استثناء، ودون محاباة» (فن، الموسوعة). يجب ألّا تفلت الخرافات والتطرف والعقائدية من روحه النقدية. وهو بذلك يشكّل صورة «المثقف الملتزم» في القرن العشرين.

- **الموسوعية**

عصر الأنوار هو عصر الإيمان بالمعرفة الشاملة. تبنَى الفلاسفة المثل الإنسانية العليا لعصر النهضة، وعملوا على فهم الكون وتفسيره بفضل عمل دقيق من الملاحظة والتحليل:

«في القسم الأول من القرن شكلت الملاحظة والبحث والتصنيف النشاطات ذات الأفضلية الأولى... يتطلب تعقيد الطبيعة، أولاً، الملاحظات المنهجية والعلمية»(6).

في عصر لم تكن فيه المعارف قد تم تقسيمها كما هي الحال عليه اليوم (كانت الفلسفة قريبة من الرياضيات، وهي نفسها غير بعيدة كثيراً عن الطب، والتاريخ الطبيعي، أو عن الاقتصاد السياسي)، كان رجل الفكر يحلم بالإحاطة بحقول المعرفة المختلفة. كان الكتّاب الأكثر شهرة مولعين بالرياضيات والفيزياء وعلم الأحياء وعلم النبات، وفي المقابل، استطاع علماء مختصون، من خلال مواهبهم العامة، إبداع عمل أدبي مثل (بوفون BuffonK، وآلمبير Alembert، وهولباش Holbach، وكوندورسيه Condorcet....).

هذه الإرادة الطموح تجلت، مثلاً، في عمل عالم الطبيعيات بوفون (1707 ـ 1788) في (التاريخ الطبيعي العام والخاص)، الذي هو عمل موسوعي يتألف من ثلاثين جزءاً تقريباً، الذي بدأ يظهر منذ عام 1749. المشروع الآخر الذي دشّن بعد سنتين هو (الموسوعة) الذي أداره ديدرو، وكان العنوان الفرعي (القاموس الاستدلالي للعلوم والفنون والمهن)، وهو مشروع يدل على طموح شامل. من أجل تشجيع التقدّم، وجعل الإنسان سعيداً يجب على الموسوعي أن يجعل المعرفة الشاملة في متناول الجميع:

«هدف أي موسوعة هو جمع المعارف المبعثرة على سطح الأرض؛ وعرض نظامها العام أمام الناس الذين نعيش معهم، ونقلها إلى البشر الذين سيأتون بعدنا».(ديدرو، فن، «موسوعة»، موسوعة.)

إن عمل ديدرو هو أكثر عمل منشور أهمية (سبعة عشر مجلداً، بالإضافة إلى أحد عشر مجلداً من اللوحات، وخمسة مجلدات إضافات، ومجلدين للفهارس)؛ وقد أخذ منه إحدى وعشرين سنة من العمل بالتعاون مع مئة وخمسين مختصاً، بينهم أهم أسماء العصر. بعد ثلاثين سنة، شرع رجل الأدب شارل بانكوك Charles Panckouke (في الموسوعة المنهجية) وهي، أيضاً، عمل ضخم لم يكتمل إلّا عام 1832. إن ذوق المعرفة الواسعة قد انطلق بشكل نهائي.

- **الأسس المفهومية للأنوار**

ليس من السهل استخلاص عناصر جمالية معينة من حركة فكرية مثل حركة الأنوار. يمكن تحديد المفهوم، بصورة أفضل، من الأسس العقلية التي تسهم في تمييز هذه الروح الخاصة. سنتوقف عند خمسة مبادئ أساسية لفكر الأنوار:

- العقل: من أجل التخلص من الأحكام المسبقة والمعرفة غير الصحيحة للعصور السابقة، أراد الفلاسفة الاستناد إلى العقل في تفكيرهم وفي كتاباتهم، وهو سلاح النقد والحقيقة. وبوصف العقل وسيلة للوصول إلى الحكمة فإنه هو مصدر التحرر والسعادة

لأنه يحرّض على رفض كلّ ميتافيزيقيا.

- التجربة: يجب على الفكر، ضمن منظور مشابه، أن يتقدم بحذر وحماس علميين، من خلال الاستعانة منهجياً بالملاحظة والتجريب. كانت التوجهات الفلسفية الكبرى (المذهب التجريبي، والمذهب الحسي(7)) تمتلك هذه الرغبة في إخضاع الكون لفحص نقدي مستوحى من العلوم الدقيقة. هذه الروح الإيجابية أرادت تجاوز ديكارت (الذي كان يعدّ العقل شيئاً مجرداً وفطرياً)، وقد ورثت الفكر العقلاني في القرنين التاسع عشر والعشرين.

- الطبيعة: الكلمة شاعت إلى حد كبير، والواقع الذي تغطيه متعدِّد. تندمج تارة بعناصر الواقع، وتندمج، تارة أخرى، بمبدأ عام ومجرد، وتارة ثالثة بإطار ريفي، وتصبح الطبيعة المرجعية الضرورية عندما يراد تسويغ مشروع وصف الكون، وفهم التصرفات البشرية دون العودة إلى الدين، وتنمية الحساسية حين الاتصال بمشهد محمّل بالعواطف.

- الحساسية: إلى جانب روح الجدية التي شاعت بفعل «العقلانية النقدية»، شهد القرن، منذ عقوده الأولى، وبصورة خاصة بدءاً من عام 1750، تطور تيار أعاد الاعتبار إلى العاطفة والحس. «كتب ماريفو: لا يوجد إلّا الإحساس يستطيع أن يعطي أخباراً موثوقة إلى حد ما عنّا» (مكتب الفيلسوف، 1730). إذا أخذنا بأطروحات لوك وكونديلاك Condillac وهيلفيتيوس Helvetius، أو ديدرو فإننا سنجد أنهم سحبوا الحساسية نحو المادية. كان روسو أكثرمثالية، وجعل من الحساسية تعبيراً عن الفضيلة وحقيقة الكائن.

السعادة: يعطي فكر الأنوار لكلمة السعادة معنى علمانياً يمكن تقريبه من المتعة، وهذا ما يدعو إليه روسو وهو يصف «الساعة الكاملة» التي عاشتها جولي: «الإحساس والتمتع هما، بالنسبة إليَ، شيء واحد، إنني أعيش مع كل ما أحب، وأشبع نفسي سعادة وحياة» (هيلويز الجديدة، الرسالة الثامنة)(8). إن البحث عن السعادة هو في أصل السعي الفلسفي الباحث عن المعرفة والتثقيف والتطور والسيطرة على الذات. يسعى الناس إلى العيش بصورة أفضل في «الكمال... والرخاء» (فولتير، 9)(Le Mondain). السعادة تقدمها الطبيعة والحساسية، ويبدو أنها لا تنفصل عن الفضيلة التي هي القيمة المميزة الأخرى للعصر.

- **عمل الأنوار**
- **أدوات المعركة**

يجب على الأدب، الممزوج بالفلسفة، أن يخدم الفكر ومحاربة الظلامية، بالنسبة إلى الأنوار. تستهدف هذه الروح الأدبية المقاتلة، بصورة أساسية، مجالين: الدين والسياسة. في الموضوع الديني، رفضت الأنوار، باسم العقل، العقائد اللاهوتية التي يعتقد أنها أصل الخرافة، وعدم التسامح، والتطرف. يبدو النقاش الميتافيزيقي عقيماً، وتلاعب رجل دين فاسد بالمبادئ المسيحية. وحلَت محل فكرة الإله ذي القدرة الكلية والفادي، صورة الإله الخالق البسيط «ساعاتي»، أو «المعماري» للكون، أو أنه تم نفي وجوده بصورة كاملة من الإلحادية العلمية لبعض الماديين مثل ديدرو. كانت المعركة السياسية، المرتبطة بالمعركة السابقة، أكثر أهمية. رفض الفلاسفة الأنموذج الملكي للحق الإلهي، وأملوا في أن يتمَ استبدال ذلك بحكومة متنورة، ذات طبيعة مؤسساتية على شاكلة الحكومة التي عرفتها إنكلترا. سيكون الملك الإصلاحي المثالي هو الملك الذي يبتعد عن الاستبداد وعدم التسامح، الذي ينفتح على اتجاه الحرية (في الفكر والتعبير وفي مجال العمل الاقتصادي مثلاً)، الذي، مثلما يشرح روسو، يشرك الشعب في إدارة الدولة ضمن شكل من العقد. إذا كان فلاسفة الأنوار يرفضون الامتيازات، ويطالبون بإلغاء العبودية، فإنهم لم يكونوا يطالبون بقلب النظام، وإقامة مجتمع المساواة. إن قرَاءهم هم من وجد في فكرهم بذور ثورة اجتماعية وسياسية.

- **الأشكال الأدبية**

إن روح المعارضة التي تميّز الأنوار غزت مختلف الأجناس الأدبية، كما أنها دخلت أدباً خفيفاً أغنته بموضوعات جدالية. إلى جانب أعمال فعلية في نظرية المواجهة - دراسات، خطابات، قواميس، مذكرات ورسائل الهجاء - التي كتبت غالباً بنثر أنيق وسهل الفهم مثل (روح القوانين لمونتسكيو عام 1748، والعقد الاجتماعي لروسو عام 1762، ودراسة في التسامح لفولتير، عام 1763، وحلم دو آلمبير لديدرو، عام 1769، إلخ) تطور أدب هجائي أو انقلابي أخذ طرقاً مرتبطة، تقليدياً، بالأدب. هذه هي حالة «الحكاية الفلسفية»، التي هي قصة خيالية قصيرة إلى حد ما تهدف إلى نشر رسالة أخلاقية أو فلسفية. كتب فولتير، خاصة، وكذلك ديدرو أيضاً في هذا الجنس من خلال استلهام الأنموذج الشرقي. وهذه هي أيضاً حالة «الرواية التراسلية» المستوحاة من الإنكليزي ريشاردسون Richardson، والأنموذج الذي يمثلها إلى حد كبير (الرسائل الفارسية) لمونتسكيو عام 1721 إذ يستفيد النقد من سلاح «النظرة الجديدة»، أو أيضاً

«الرواية الحوارية» التي اختصَ بها ديدرو (جاك القدري وسيده، وابن أخ رامو)، والتي انحرفت عن القوانين الروائية، وتدعو إلى التفكير. يسمح الإبداع الروائي، أيضاً، بالتعبير عن الحساسية، سواء من خلال الترجمة المؤلمة للمواجهة مع العالم (مانون ليسكوت، للأب بريفوست، 1731؛ وحياة ماريان، لماريفو، 1731 ـ 1741)، أم من خلال تعبيرها عن آلام القلب (هيلواز الجديدة، 1761)، أم من خلال وصفها للتلاعب البارد بالشعور (عند كريبيلون، ولاكلوس أو ساد). من خلال هذا الإلهام «الحسَاس» يمكن مقاربة «الكتابة الجديدة عن الذات» التي يمثلها بشكل رائع (الاعترافات) لروسو.

في الحقيقة، إن روح الأنوار غزت أراضي الأدب كلها، لأن الشعر، الذي كان في حالة تراجع في هذه الحقبة، سمح، من فولتير إلى شينيه Chenier، بالتعبير عن الانفعالات العاطفية، بمقدار التعبير عن القناعات الفلسفية؛ والمسرح أيضاً له علاقة: جنس كان نشطاً جداً في هذا العصر، لا سيما على شكل الكوميديا، حيث يمكن الوقوف، بين آلاف المؤلفين، عند أسماء ليساج Lesage، ماريفو وديدرو، وبشكل خاص عند بومارشيه Beaumarchais، أفضل ممثل للمعارضة الساخرة في المسرح. نضيف، في النهاية، أنه مهما كان الشكل الأدبي المختار، ثمة صوت خاص يتناسب مع الرغبة التحررية للعصر: هو صوت السخرية. أصبحت الكتابة الساخرة، سواء كانت على شكل تهكّم، أم مفارقة، أم دعابة، أم معارضة ساخرة، رمز التمرّد والحرية. إن مشروع الأنوار، الذي أدخل تأثيراً محدداً في الإبداع الأدبي للعصور التالية، أورث المستقبل حالة من الروح هي حالة الانعتاق والنقد، ونبرة هي نبرة خفة لاذعة، وموقفاً هو موقف إسهام رجل الفكر في معارك عصره.

الهوامش:

(1) ـ أدب الأنوار، بورداس، في الآداب كلها، 1989، ص. 4 ـ 5.

(2) ـ جان رينو، الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، آرمان كولان، سلسلة كورسوس، 1994، ص. 14.

(3) ـ جان دوفيغوري، تاريخ الأنوار وقاموسها، روبير لافون، بوكينس، 1995، ص. 1138.

(4) ـ جان جاك تاتان غورييه، قراءة في الأنوار، آرمان كولان، 2005، ص. XII.

(5) ـ جان رينو، مرجع سابق، ص. 45.

(6) ـ جان جاك تاتان غورييه، قراءة في الأنوار، مرجع سابق، ص. 13.

(7) ـ المذهب الحسي: مذهب القائلين إن مصدر المعرفة هو الحواس وحدها وأنها هي الحكم الوحيد في قيمة هذه المعرفة. «المترجم»

(8) ـ جولي أو نيو هيلويز هي رواية كتبها جان جاك روسو، ونشرها مارك ميشيل ري في أمستردام عام 1761» المترجم».

(9) ـ لو موندان قصيدة فلسفية كتبها كاتب وفيلسوف التنوير الفرنسي فولتير عام 1736. وهي تهيمن على الصور المسيحية، بما في ذلك قصة آدم وحواء، للدفاع عن أسلوب حياة يركِز على المتعة الدنيوية بدلاً من اللذة الموعودة للحياة الآخرة للدين. «المترجم».

علم الترجمة ونظريات التواصل: البون الشاسع



ت: د. محمد أحمد طجو

مترجم وأستاذ جامعي من سورية

يغطي الفصل الأول من هذا الكتاب مساراً نظرياً مزدوجاً يبدأ من الترجمة الصحفية، ويعرض نظريات الترجمة الأكثر عمومية، لينتهي عند نظريات القضية العامة. فبينما تلقي حالة أدبيات الترجمة الصحفية الضوء على الصعوبات التي نواجهها في البحوث الحالية، يستكشف الفصل الترجمي مختلف المقاربات التعريفية للترجمة، ويقدم الفصل الأخير وجهة نظر جديدة حول العلاقات بين التجربة واللغة ووسائل الإعلام. وينطوي هذا الإطار النظري على نظرة نقدية لمختلف المقاربات التي يتناولها، ويحاول بناء جسور بين اختصاصات تكمل بلا شك ولكن يتجاهل بعضها البعض الآخر نوعا ما حتى الآن.

• 1 ـ 1 ـ عقد من الترجمة الصحفية

لا ينبع اهتمام الباحثين بالترجمة(3) الصحفية من أهمية هذا المجال بالنسبة إلى المترجمين المهنيين. في الواقع، يمثل هذا النشاط جانباً ثانوياً في عمل المترجمين المهنيين، كما تلاحظ ذلك إليزابيت لافو ـ أوليون Élisabeth Lavault ـ Olléon وفيرونيك سورون Véronique Sauron:

«يقدم مسح قصير غير رسمي لرأي مترجمين يتمتعون بأوضاع متنوعة الاتجاهات التالية: مقالات صحفية عامة: من صفر إلى 1٪من النشاط الترجمي؛ مقالات صحفية متخصصة بين صفر و5٪، باستثناء بعض المترجمين المتخصصين جداً الذي يستطيعون ترجمة حتى 50٪ لمجلات تقنية» (2009:3).

لا تمثل ممارسة ترجمة النصوص الصحفية مهنة المترجمين لأن الشركات الإعلامية غالباً ما تكلف الصحفيين بمهام الترجمة، كما يلاحظ ذلك إيف غامبييه Yves Gambier (2010: 26). فقضايا التدريب على الترجمة وتعريفها ودورها في تدفقات الأخبار العالمية هي بالأحرى التي تجعل من الترجمة الصحفية مجالا دراسياً ثريا للغاية.

يستعين هذا الكتاب، في مرحلة أولى، بتعريف عمليّ، تفادياً للدخول في وقت واحد في نقاش معقد وغامض: تغطي «الترجمة الصحفية» مجمل ممارسات النقل بين اللغات التي تقوم بها وسائل الإعلام، والتي ينفذها مترجمون أو صحفيون.

• 1-1-1- سياقات الترجمة الصحفية

إنه لمن المألوف، عند ذكر الترجمة الصفحية، التفكير أولا في مجلات دورية تقوم من خلال الترجمة بتقديم أقوال الصحف الدولية، مثل صحيفة أنترناسيونالي Internationale الإيطالية، وصحيفة كوربيه أنترناسيونال Courrier International الفرنسية.

ومع ذلك، إن تدخل المترجمين والمحررين في المقالات الأصلية أكثر أهمية مما يعتقد لأول وهلة، على الرغم من أن هذه المجلات تؤكد أنها تنشر ترجمات. ففي تحليلها لنصوص مترجمة من العربية قبل حرب لبنان في 2006 وبعدها، تشير لين فرنجية (2009) إلى أن استراتيجيات التكييف (أوالتقريب) التي تنفذها صحيفة كوربيه

أنترناسيونال تذهب بعيداً جداً أحياناً. وتلاحظ أنه يتم أحياناً حذف فقرات طويلة من دون الإشارة إلى ذلك (فرنجية 2009: 70 ـ 71)، في حين أنه يتم تقديم المقالات على أنها كاملة. فهذا المثال الذي أُخذ من بحث حديث يثبت حتى في حالات تبدو واضحة، أن مفهوم الترجمة يثير إشكالاً لأنه لم يُعرف تعريفاً جيداً، ليس للجمهور الواسع فحسب، وإنما أيضاً للعديد من المؤلفين الذين يمارسون الترجمة، حتى وإن لم يذكروها صراحة.

وأما الحالة الثانية التي تخطر في بالنا عند ذكر مفهوم «الترجمة الصحفية» فهي ترجمة مقالات صحفية في صحف يومية أو مجلات إخبارية. وبالمقابل، إنه لمن الصعب جداً ملاحظة هذه الممارسة بشكل مباشر، لأنها ليست متكررة جدً في الشركات الصحفية، وأنها تختفي ضمن مجمل ممارسات التحرير الأخرى التي يقوم بها الصحفيون. ولم يقم أي باحث حتى الآن، على حد علمي، بإجراء بحث ميداني في إحدى الصحف، ومن منظور ترجمي. وتقر ماريا خوسيه هرنانديز غيريرو María josé Hernández Guerrrro أن البحوث في هذا المجال ما تزال غير كافية لإدراك دقائق الترجمة في الشركات الصحفية:

«تمنع ندرة البيانات التي يتم جمعها حول اللجوء إلى الترجمة في وسائل الإعلام المكتوبة (حجم النصوص المترجمة في وسيلة إعلامية معينة، والأنواع المترجمة قبل غيرها، ولغات المصدر، إلخ) تحليل الدور الذي تقوم به الترجمة في هذه الوسائط تحليلا موضوعياً، الأمر الذي يكتسب مع ذلك أهمية بالغة(4)» (هرنانديز غيريرو 2010: 58).

هناك أيضاً عدد كبير من المجلات التي تنشر طبعات في مختلف الدول. وقد أعد إيف غامبييه قائمة جزئية»: التايم Time (الإنجليزية، الإسبانية والبرتغالية)، ونيوزويك Newsweek (الإنجليزية والبولندية)، وفاينشال تايمز Financail Times (الإنجليزية والألمانية)، ولوموند ديبلوماتيك Le Monde Diplomatique (الفرنسية و 19 لغة أخرى، سواء على شكل ملحق شهريّ أم موقع ويب، أم طبعة مستقلة)(5)، وناشونال جيوغرافيكNational Geographic (الإنجليزية والفرنسية)، وساينتفيك أمريكان Scientific Americain (الإنجليزية و14 طبعة دولية)(6)، ومجلة إلElle الفرنسية (الفرنسية و44 طبعة دولية)(7)، وكوزموبوليتانCosmopolitan (الإنجليزية و61 طبعة

دولية)(8)، وعدداً آخر من المجلات أيضاً (غامبييه: 2010: 16). ومع ذلك، لا تمارس كل الطبعات المحلية التي تباع دولياً النمط نفسه من النقل بين اللغات. وإن كان بالإمكان اعتبار بعضها ترجمات كاملة، فإن بعضها الآخر توطين كليّ للغاية؛ بحيث تمت مراجعة المحتوى لإنشاء طبعة شبه مستقلة عن الطبعات الأخرى.

وأما القنوات التلفزيونية العابرة للحدود الوطنية، فإنها تلجأ أيضاً إلى الترجمة لبث أخبارها خارج دائرتها اللغوية والثقافية. وهذه بعض الأمثلة عليها: أرتي Arte (الألمانية والإنجليزية)، والجزيرة (العربية والإنجليزية)، وفرانس24 (الفرنسية، والإنجليزية، والعربية) أو يورونيوز Euronews (الألمانية، والإنجليزية، والعربية، والإسبانية، والفرنسية، واليونانية، والمجرية، والإيطالية، والفارسية، والبولندية، والبرتغالية، والروسية، والتركية، والأوكرانية). وقد نجح بعض الباحثين في التغلغل في هذه العوالم التي تتم حراستها بعناية قصوى فأتاحوا لنا بذلك فهم عمل هذه القنوات متعددة اللغات فهما أفضل. وأشير، من جملة حالات أخرى، إلى حالة كلير تساي Claire Tsai التي قام بحثها على القناة التايوانية فورموزا تي في 2010 ،2006) Formoza TV)، وحالة رفائيلا مارا Raffaella Marraفي بحثها الذي يستكشف ترجمة نشرات الأخبار التلفزيونية في قناة آرتي (2008).

ليست حالة مواقع الويب متعددة اللغات الخاصة بالشركات الصحفية واضحة جداً: هل ينبغي اعتبار هذا العمل ترجمة أم توطيناً localisation؟ على أية حال، لقد عكف على هذه القضية باحثان على الأقل: عرض إيف غامبييه (2010: 28) فكرة شاملة حول القضية، بينما درس روبرتو أنطونيو فالديونValdeón Roberto Antonio استراتيجيات ترجمة موقعي ويب إعلاميين خاصين بقنوات عابرة للحدود إلى اللغة الإسبانية: BBC Mundo (2007)، وسي إن إن بالإسبانية (2005، 2007). يرى إيف غامبييه أن الأمر يتعلق بورشة مستقبلية بالنظر إلى «كمّ الأخبار والمعلومات» الواردة إلى المواقع، ومعايير النجاح الجديدة المرتبطة بها (2010:28). ويضيف أنه من المفروض أن يتم تقييم هذ المواقع وفقا لإمكانية رؤيتها، وقراءتها، والوصول إليها (المرجع نفسه). وأرى أنه ينبغي أن يتبنى هذا النوع من التحليل مقاربة بينية، وأن يستعين بمناهج طورتها علوم الإعلام والاتصال.

ثم تساءلت إسبيرانسا بيلسا Esperança Bielsa وسوزان باسنيت Susan Bassnett

حول النقل اللغوي في وكالة الأنباء في إطار مشروع «الترجمة في الأخبار العالمية»(9). وهذا هو المجال الذي أهتم به بشكل خاص، لا سيما بسبب التأثير الهائل الذي يمكن أن تحدثه عملية ترجمة (وبالتالي عملية اختيار) تنجزها وسيلة إعلامية تزود وسائل الإعلام الأخرى بالأخبار (بيلسا وباسنيت 2009: 7).

وأخيرا، ينبغي تناول نمط النص الصحفي الأكثر شهرة لدى المترجمين بحسب إليزابيت لافو ـ أوليون وفيرونيك سورون (2009: 3): البيانات الصحفية. فالبيانات الصحفية نصوص إعلامية موجزة بما يكفي تذيعها منظمات وجمعيات أو شركات على وسائل الإعلام (ومنها وكالات الصحافة) بهدف إعلام الجمهور الواسع بحدث يمس مؤسستهم (جاكوبس 1999). ولا يختلف أسلوب البيانات الصحفية كثيراً عن الخطاب الصحفي حتى لو لم تكن من إنتاج الصحفيين، نظراً لأنها تعتبر «مصوغة مسبقاً» (المرجع نفسه)، أي أنها تحرر في أفضل الحالات بالتقيد بقواعد الكتابة الصحفية بهدف الاستشهاد بها في وسائل الإعلام بأقل قدر ممكن من التعديلات. ومن جهة أخرى، تهتم وين تسور Tesseur Wine بالتواصل متعدد اللغات لمنظمة العفو الدولية، لا سيما من خلال بياناتها.

يبدو أن الترجمة تمارس في أغلبية الوسائل الإعلامية، وكذا في الشركات والمنظمات. ومع ذلك، ثمة أسئلة جوهرية تبقى الإجابة عنها غير معروفة: إلى أي حد تمارس؟ وهل يمكن الكلام على «ترجمة في كل الحالات؟ وإن لم يكن الأمر كذلك، ما هي النشاطات متعددة اللغات التي يمكن ملاحظتها؟

• 1 ـ 1 ـ 2 ـ الترجمة في وكالة الأنباء

إنني اهتم على وجه الخصوص في إطار هذه الدراسة، وفي عداد مختلف أماكن ممارسة الترجمة الصحفية، بوكالات الأنباء. هل تنطوي الترجمة التي تمارس في وكالات الأنباء على مميزات خاصة؟ وما هم الدور المناط بالترجمة في صالات التحرير متعددة اللغات هذه؟ وكيف يتأثر هذا الدور بظروف عمل العاملين فيها؟ وما هي معايير التحرير المعمول بها؟

تقوم الترجمة، حتى لو لم يتم تسليط الضوء كثيراً عليها، بدور في غاية الأهمية في وكالات الأنباء، كما تشير إلى ذلك إسبيرانسا بيلسا وسوزان باسنيت: «يمكن النظر إلى

وكالات الأنباء على أنها وكالات كبيرة للترجمة، تم تصميمها هيكلياً» لإنجاز ترجمات سريعة وموثوقة لكميات كبيرة من المعلومات» (2009: 56). وإن كانت الأخبار تميل للتدويل، فإن وكالات الأنباء تنزع منذ تأسيسها إلى إذاعة أخبار تتجاوز حدود دولة واحدة. فإنتاج الأنباء التي تنشر لعالم متعدد اللغات (حيث يتعايش مستخدمون لوسائل إعلام من بينهم أحاديو اللغة) متعدد اللغات بالضرورة. وتتيح الترجمة للوكالات تزويد زبائنها بالأخبار باللغة التي يختارونها، وفي الوقت نفسه تبادل البحث عن عنها (بيلسا وباسنيت 2009: 113): يبرر اللجوء إلى الترجمة إذن بأسباب تتعلق بالمردوية.

وفضلا عن ذلك، تقوم وكالات الأنباء بدور أساسي لغوياً: إنها تمارس تأثيراً في غاية الأهمية في وسائل الإعلام الأخرى لأنه يحق لها زمنياً تسمية الظواهر الجديدة التي سوف ترويها لاحقاً وسائل إعلامية أخرى (بيلسا 2010: 32)، ولأنها توفر لها المواد الأولية. فوضع البواب أو حارس البوابة **gatekeeper** (تنتقي الوكالات الاخبار التي ترى أنها ملائمة) جوهري لاسيما أن وكالات الدول الأقل ثراء مثل الأورغواي ترتبط ارتباطاً قوياً بوكالات الأنباء لتغطية أخبارها الدولية (بيلسا 2010: 38). وهكذا، عندما يختار صحفي كلمة للإشارة إلى حدث، فإنه يحدد جزئياً الاسم الذي سوف يحمله هذا الحدث في وكالات العديد من الدول، وبشكل رئيس الدول التي لا يمكن لوسائل إعلامها تمويل مراسلين أجانب أو وكالات أنباء كبيرة.

ومع ذلك، لا يمارس هذا الدور باتجاه واحد: « وكالات الانباء ملزمة أيضاً في الوقت نفسه، مع ذلك، بالشروط والصيغ السائدة في وسائل الإعلام الاخرى، وقد تحتاج إلى تعديل استخداماتها وفقاً لذلك»(بيلسا وباسنيت 2009: 90). وإنه لمن الضروري التسليم بأن وكالات الانباء ليست سوى أحد الفاعلين الرئيسين المشاركين في تكوين الوقائع الجديدة التي تظهر في الفضاء العام. إنها تردد أيضاً المقولات والكلمات التي يأتي بها الفاعلون الآخرون العديدون الذين يتشاركون الفضاء العام: الشخصيات السياسية، وممثلو المنظمات والجمعيات، والناطقون باسم السلطات، والمدونون النشطون في إنتاج الأخبار، إلخ.

تتناقض اختفائية الترجمة مع الوضع الخاص هذا في إنتاج الأخبار بلغات عدة. وهذه الاختفائية في إنتاج وكالات الأنباء ذات مغزى لدرجة أنها سائدة في وسط الشركة نفسها. إنه لمن المدهش، على سبيل المثال، في كتب التحرير الوجيزة التي يفترض أنها

تعكس المبادئ التوجيهية للوكالة في المجال اللغوية، عدم «الإشارة إلى الترجمة إلا نادراً أو عرضياً، مادامت مدرجة ضمنياً في مهام الصحفي» (غامبييه 2010: 18). ففي الظروف الراهنة، لا تستطيع الوكالات النظر في المشكلات التي تثيرها الترجمة لأنها تعتبر أن هذه العملية لا تتميز عن التحرير بلغة واحدة.

وفضلا عن ذلك، لا توظف معظم وكالات الأنباء مترجمين مهنيين. إنهم والحالة هذه «المحررون»، «الموظفون في الوكالة» (باللغة الخاصة بأصحاب المهنية)، و»الصحفيون ـ المترجمون» (في اللغة غير المتخصصة) أو journalators بالإنجليزية (فان دورسلاير 2012) الذين يكلفون بالترجمة(10). ترى بيلسا وباسنيت أن قرار التخلي عن المترجمين المهنيين يُفسر بأن الترجمة تعتبر مهمة من جملة مهام التحرير الأخرى، مثل الكتابة والنشر (56:2009). ومع ذلك، تحرص الوكالات على توظيف صحفيين يتقنون لغة أجنبية على الأقل. فالمهارة اللغوية يتم تقييمها والحالة هذه من خلال اختبار يسبق مقابلة التوظيف: «وعلاوة على ذلك، هناك في كل من وكاله الأنباء الفرنسية AFP ورويترز Reuters اختبار واحد للعمل كمحرر للأخبار يقوم على ترجمة مقتطف من الأخبار» (بيلسا وباسنيت 2009: 58).

ثم إن موظفي الوكالات يتمتعون بحرية كبيرة في عملهم بالنسبة إلى المحتوى الذي ينبغي نقله إلى لغتهم الهدف: « تنطوي ترجمة الأخبار على قدر من تحويل النص المصدر الذي ينتج عنه مضمون يختلف اختلافاً كبيراً عن النص الهدف» (بيلسا وباسنيت:63:2009). ويبدو أن هذا التحويل يدخل في عداد نمط النشر، الذي يقوم فيه الصحفيون بالتحقق من نص وتنميقه بهدف نشره (المرجع نفسه). وتوضح الباحثتان مع ذلك أن مهمات النشر يمكن أن تتجاوز نشاطات تحسين النص هذه، وأن تتضمن ممارسات التحرير الصحفي (اختيار الأخبار، والتحقق، والإضافات، والعرض أو العرض الشامل) (المرجع نفسه). ونظراً لأن هذه التدخلات تعدل تعديلاً عميقاً مضمون النص الأصل، فإنه لمن المفهوم أن الصحفيين وبعض الباحثين يطرحون «سمة «ترجمة» للبحث ثانية لوصف هذا النمط بالنقل.

لقد سجلت بيلسا وباسنيت من خلال دراسة ميدانية تمت في المواقع الرئيسة لوكالة الأنباء الفرنسية ووكالة إنتربرس سيرفيس IPS(11) وجود ممارسات مختلفة، وتوصلتا إلى استنتاج نموذجين متباعدين للنقل اللغوي: النموذج السائد (بالأحرى لدى وكالة

الأنباء الفرنسية ورويترز) والنموذج البديل (الذي تطبقه بالأحرى وكالة إنتربرس سيرفيس). ولخص هذا التمييز أن النموذج السائد ينطوي على تداخل كامل لمهمتي التحرير والترجمة (بيلسا وباسنيت 2009: 81). ينتج عن ذلك أن الوكالات التي يمكن تصنيفها ضمن النموذج السائد لا توظف مترجمين مدربين. هذه هي، وفقاً لبيلسا وباسنيت، حالة رويترز ووكالة الأنباء الفرنسية. وترى المؤلفتان أن النموذج البديل لا يستخدم في وكالات الأنباء العالمية. ففي هذا النموذج لا يتم بأي وجه من الوجوه تشويه صورة الترجمة، ويمكن تعيين المترجمين المدربين بصفة «مترجم ـ محرر»، بالإضافة إلى المحررين الآخرين (بيلسا وباسنيت 2009: 82). وهذه هي حالة مكتب وكالة الإنتربرس سيرفيس الناطق بالإسبانية في مونتفيديو في (الأورغواي).

لا يصف هذان النموذجان وضع الموظفين في الوكالة فحسب، ولكنهما ينطويان أيضاً على نتائج على النصوص. سجلت بيلسا وباسنيت في بحثهما الميداني أن الزمن المخصص لترجمة خبر عاجل في وكالة الإنتربرس سيرفيس يمكن أن يصل إلى ساعتين في مقابل 30 دقيقة كحد أقصى في وكالة الأنباء الفرنسية. وفضلا عن ذلك، تشدد الباحثتان على أن الموظف في وكالة الأنباء يستطيع أن «يترجم» 30 إلى 40 خبراً عاجلا يومياً (بيلسا وباسنيت، 2009: 82). فإذا طبقتُ هذين النموذجين على بحثي الميداني، فلا بد من الاعتراف أن النموذج السائد يطبق في مكتب وكالة الأنباء الفرنسية في جنيف، وكذلك في مقر وكالة الأنباء السويسرية ATS: الوقت المخصص للترجمة محدود جداً أيضاً، والموظفون الذين يتم اختيارهم صحفيون وليسوا مترجمين.

إنه لمن المهم، حتى أتمكن في نهاية المطاف من تحليل الترجمات التي ينفذها موظفو الوكالات، تحديد المعايير التي تحكم اختيار الأخبار والتحرير. وهكذا، سوف يكون أكثر سهولة فهم بعض خيارات التحرير. فالقيود المفروضة على موظفي الوكالات صارمة: ينبغي أن تكون الأخبار المذاعة موثوقة للغاية (غارسيا سواريز 2005: 175)، وأن تنشر الأخبار العاجلة في مهل قصيرة جدا (شافنر وباسنيت 2010: 9) وفي حيز محدود بعدد دقيق من الحروف. وفضلا عن ذلك، ينبغي أن تصاغ الأخبار العاجلة بطريقة تلبي رغبات الزبائن، وأن تكون مفهومة دون عناء. فلا فائدة من انتقاد نظام رأسمالي للأنباء تضر فيه سرعة الإنتاج بشكل مؤكد بالجودة (أورينغو 2005: 171): يبدو أكثر إيجابية أخذ هذه المعايير بعين الاعتبار، ودراسة انعكاساتها على التحرير

والترجمة على وجه الخصوص.

ينبغي على صحفيي الوكالة، رغم أنه يجب عليهم العمل بسرعة كبيرة، أن يجعلوا أخبارهم العاجلة قابلة للقبول في سياق لغوي ـ ثقافي جديد: « يضطلع الصحفيون - باعتبارهم مترجمين للأخبار -بمهمة إعادة كتابة نصوص الأخبار لجعلها مناسبة لمختلف السياقات اللغوية والثقافية والجغرافية» (بيلسا وباسنيت 2009: 73). وينبغي عليهم، لتحقيق هذه الغاية، تصور معرفة الجمهور الهدف المتخيل وتوقعاته (غامبييه 2010: 17). يضاف إلى هذا أن مسألة التكيف مع جمهور هدف مختلف ليست ثانوية، لأنها تساهم في نقل وجهات النظر الوطنية في الأحداث الدولية (بيلسا وباسنيت 2009: 72). ويشارك هذا التكييف في بناء خبر راسخ محلياً (على الأقل على المستوى الوطني)، وحتى في حالة الأحداث الكبيرة العابرة للحدود (انظر من جملة مراجع أخرى: أركينبورغ 2006).

***

أظهر هذا الباب المخصص لوكالات الأنباء أن بعض الإشكاليات كانت خاصة بالإطار التحليلي (على سبيل المثال قيود الشكل/ التنسيق format الخاصة بالوكالات)، في حين إنّ إشكاليات أخرى يمكن تناولها من وجهة نظر أكثر عمومية في الترجمة الصحفية (مثال ذلك أهمية الجمهور الهدف، مشكلة الاستشهادات، إلخ.).

• 1 ـ 1 ـ 3 ـ تحديات الترجمة الصحفية

تنطوي الترجمة الصحفية، حتى لو كانت أكثر حضوراً في ممارسة الصحفيين من ممارسة المترجمين، على تحديات بالنسبة إلى علم الترجمة على المستويات التالية: التعليمي والنظري والإعلامي.

أولا، يفسر الاهتمام الذي أبداه الباحثون مؤخراً بالترجمة الصحفية بفائدته التربوية. فمقالات الصحف تُستخدم غالباً في تدريب طلاب الترجمة الأساسي على مشكلات النحو والأسلوب و«الجوانب الثقافية الخاصة» التي تنطوي عليها، كما تقر بذلك إليزابيت لافو ـ أوليون وفيرونيك سورون (2009: 2). ونظرا لوجود النصوص الصحفية القوي في تدريبات المترجمين، فإنه لمن المهم تنظير هذه الممارسة في منظور تعليمي، وتحقيقا لهذه الغاية، ملاحظة ممارسة المهنيين في هذا المجال، وهم في

معظمهم من الصحفيين. وتقترح ديفنج لي 2006 (Deveng Li)، من جملة أمور أخرى، دمج واقع الترجمة الصحفية دمجاً أفضل في المسار التقليدي للمترجمين استناداً إلى نموذج هونغ كونغ. وأما إليزابيت لافو ـ أوليون وفيرونيك سورون (2009: 2) فتعتبران أنه ربما يكون من المفيد تصور دروس تهدف إلى «إذكاء وعي صحفيي المستقبل بقضايا الترجمة»، وهو أمر لا يتوفر حالياً وفقاً لملاحظات بيلسا وباسنيت (2009)، التي قمت بتأكيدها في هذا العمل.

ثانياً، وهذا هو على وجه الخصوص سبب اهتمامي بهذا الموضوع، تثير الترجمة تحديات نظرية. فممارسة الترجمة الصحفية تسلط الضوء على جميع ثغرات تعريف «الترجمة» (بالمفهوم الأكثر عمومية للكلمة). ومع ذلك، لا يمثل الأمر تحدياً نظرياً بحتاً: في غياب تعريف واضح، تنتشر الممارسات بكثرة، وتتشابه جميعاً، وتتباعد جميعاً، وتنتقل من ممارس لآخر من دون منهج محدد (بيلسا وباسنيت 2009). فالمفاهيم الذاتية للترجمة (الممارسين)، والأخلاقية (الباحثين)، تتباين فضلاً عن ذلك تبايناً كلياً في أوساط المترجمين، والصحفيين وعلماء الترجمة. وتعزو كثرة من الباحثين هذا اللبس المصطلحي إلى ذوبان مفهوم النص الأصل في السياق الصحفي (بيلسا وباسنيت 2009؛ بيلسا 2010؛ غامبييه 2010؛ شافنر وباسنيت 2010؛ فان دوسلاير2010b).

ثالثا، تقوم الترجمة ـ في عصر تجول فيه تدفقات الأخبار بسهولة حول العالم ـ بدور رئيس في تكوين الأخبار. فأقوال شخصية سياسية تطوف حول العالم، كما بينت ذلك سوزان باسنيت من خلال مثال محاكمة صدام حسين (2005)؛ وأخبار الوكالات العاجلة التي كانت غالباً نقلاً لغوياً يمكن أن تتناولها ثانية بعض الصحف، ومحطات الإذاعة، ومواقع الأنترنت (لافو ـ أوليون وسورون 2009: 4). وتكمن المفارقة في هذه الحالة، كما تشدد على ذلك كريستينا شافنر وسوزان باسنيت، في أن معظم القراء لا يدركون على الأرجح الدور الذي تقوم به الترجمة في الإنتاج الدولي للأخبار (2010: 2).

ومع ذلك، تواجه الترجمة تحديات هائلة. يشتكي عدد كبير من المترجمين من هيمنة اللغة الإنجليزية في التبادل الدولي، لا سيما من سيطرتها في وسائل الإعلام في وقت تمارس فيه الترجمة على نطاق واسع جداً في وكالات الأنباء، التي تزود وسائل الإعلام الأخرى بالأخبار. فالترجمة في نهاية المطاف طريقة لمقاومة العولمة، ولتفوق اللغة الإنجليزية (كرونان 2005: 111).

إن التحدي الذي تواجهه الترجمة الصحفية والحال هذه أساسي بالنسبة إلى التدريب ـ سواء تعلق الأمر بالمترجمين أم بالصحفيين ـ بسبب الحضور القوي للترجمة في كلّها أنماط وسائل الإعلام، والقضايا المعرفية التي تثيرها في علم الترجمة.

- **1 ـ 1 ـ 4 ـ المقاربات المختلفة للبحث في الترجمة الصحفية**

يمكن حالياً ملاحظة بعض الاتجاهات في الدراسات المنشورة، حتى لو لم يبدأ البحث في الترجمة الصحفية في تنظيم نفسه إلا منذ عام 2006، من خلال مؤتمر «الترجمة في الاخبار العالمية» الذي عقد في جامعة واريك (كونواي وباسنيت 2006). وتبدو هذه الاتجاهات محددة جزئياً بالمرتكز المؤسسي للباحثين الذين اهتموا بهذه القضية.

أولاً، لقد دخل عدد قليل من الباحثين مجال الترجمة الصحفية عن طريق تعليم اللغات والترجمة. ويمكن وصف مقاربتهم بأنها تعليمية، حتى وإن تنوعت أهدافهم. فمن جهة، حرر مؤلفون فرنسيون ينتسبون إلى أقسام اللغة والأدب كتباً وجيزة تهدف إلى إعداد الطلاب لاختبارات لغوية تتضمن تمارين ترجمة (لارويل 1989؛ شارتييه 2000). ويعد عملهم في إطار هذا المنطق معيارياً ومتأثراً باللسانيات التقابلية (انظر من جملة مراجع أخرى: فيني وداربلنت 1977 [1958]؛ غيلمان ـ فليشر 1986 [1981]). وتقوم تحليلاتهم على المشكلات اللغوية التي تتم مصادفتها في ترجمة المقالات الصحفية، وعلى المختلفة أنماط النصوص الموجودة. ومن جهة أخرى، فكر باحثون فاعلون في أقسام الترجمة في مكانة الترجمة في هذه المناهج الدراسية (لي 2006؛ لافو ـ أوليون وسورون 2009). وتعد دراساتهم وصفية وقائمة على متون من الترجمات الصحفية. وتكمل ديفنج لي هذا العمل بمقابلات مع صحفيين لفهم التوقعات الميدانية فهماً أفضل.

ثانياً، يمكن تصنيف بعض الباحثين في مقاربة لسانية للترجمة الصحفية، لأنهم يرتكزون على أقسام اللغة والأدب. فهم يركزون في أعمالهم المنشورة على مشكلات لسانية مثل التعبير عن الكم (سيديروبولو 1998)، والصياغات المطلقة (غاليغو هرنانديز 2010) أو التطور التعاقبي للمفردات (ماكلوغين 2015). ويستعينون بمتون متوازية (أي الأصل والترجمة)، ويشتغلون على الصحافة الجيدة، ويجرون تحليلات

خطية ومنهجية (انظر من جملة مراجع اخرى: كورتيس زابوراس وهرنانديز غويريرو 2005).

ثالثا، ثمة باحثون آخرون يجمعون بين اللسانيات والأدب والترجمة فيتبنون مقاربة لسانية وترجمية (فالديون 2005، 2007؛ هرنانديز غويريرو2008؛ فالديون 2009). وتفحص هذه المقاربة ميزات الترجمة الصحفية فيميز الباحثون على سبيل المثال بين النقل الكامل والجزئي للمضمون (لي 2006؛ هرنانديز غويررو 2008)، أو الأصل الراسخ وغير الراسخ (بيم 2004؛ هرنانديز غويريرو 2010). فهم يعتبرون أن الأصل الراسخ أو الرائع يحث على استراتيجيات ترجمية أكثر كمالاً بينما يمكن أن يؤدي الأصل غير الراسخ إلى عمليات إعادة كتابة مهمة. فكل هؤلاء المؤلفين يستعينون بمتون متوازية وقابلة للتقابل، على سبيل المثال، النسخ الإنجليزية والإسبانية للمقالات المنشورة في موقع سي إن إن (فالديون 2005) أو المقالات المنشورة بالفرنسية في صحيفة لوموند Le Monde تحت عنوان عالم الكتب وبالإسبانية في بابليا Babelia، المجلة الثقافية في صحيفة إلبايس El País الإسبانية (كورتيس زابوراس 2005). وتتضمن المقاربات المنهجية لهؤلاء الباحثين تحليلات للأجناس النصية (على سبيل المثال فالديون 2007) في تقليد فان ديك van Dijk (من جملة المراجع الأخرى: 1985؛1988) وفيركلوخ Fairclough (على سبيل المثال 1995) أو تتناول الموضوع باعتباره توطيناً (أورينغو 2005).

رابعاً، وهذا اتجاه أكثر حداثة بقليل، تهتم بعض الدراسات بالترجمة الصحفية من منظور إتنوغرافي (غارسيا سواريز 2005؛ بيلسا وباسنيت 2009؛ فان روين 2011؛ تساي 2012؛ تسور 2013؛ دافييه 2014). ويسعى مؤلفو هذه الدراسات، سواء كانوا باحثين أم ممارسين للترجمة، إلى فهم ظاهرة الترجمة في عالم وسائل الإعلام ووضعها في سياقها. ويجرون تحقيقات ميدانية في مختلف أنماط وسائل الإعلام، مثل وكالات الأنباء (بيلسا وباسنيت 2009)، والإذاعة، (فان روين 2011)، والتلفزيون (تساي 2012) أو المكتب الصحفي في منظمة غير حكومية (تسور 2013). وغالباً ما يتم إكمال هذا العمل الميداني بدراسة متون قابلة للمقارنة، مثل الأخبار العاجلة بالإسبانية والإنجليزية من رويترز (بيلسا وباسنيت 2009)، أو بيانات منظمة العفو الدولية بالإنجليزية والهولندية (تسور2013). يتعلق الأمر بمتون قابلة للمقارنة وغير متوازية، لأن النصوص التي ينتجها الصحفيون غالباً ما تكون قابلة للتقابل جملة جملة أو فقرة

فقرة (انظر «2 ـ 2 متن الأخبار العاجلة القابل للمقارنة»).

خامساً، يمكن جمع بعض الأعمال المنشورة في فئة المقاربات التعريفية (بيلسا وباسنيت 2009؛ فان دورسلاير c2010؛ كونوي 2011؛ شافنر 2012؛ فاندورسلاير 2012). وتتعلق هذه الأعمال بوصف ظاهرة الترجمة وتعريفها في وسائل الإعلام. وترتبط البيانات التي يتم تحليلها هنا بالمادة المتاحة في الميدان: متون من كل الأنماط، وأصول سمعية بصرية، وبيات، ومذكرات ميدانية، وتدوين لمقابلات. ولا جرم أنه يتم استخدام الأطر النظرية لعلم الترجمة (الثنائيات التقليدية، التعادل والوظيفية)، لكن الباحثين المشاركين يشددون على حدودها. ويشرحون أن المفهوم التقليديّ للترجمة مطروح للبحث ثانية بسبب ذوبان مفاهيم أساسية في الترجمة حتى اليوم، مثل مفهوم النص الأصل أو المؤلف.

يظهر الاستعراض العام للبحوث في الترجمة الصحفية التي أجريت في السنوات الأخيرة الغياب شبه التام للبحوث المنشورة حول الموضوع في فرنسا، ومقاربة لسانية بالأحرى للقضية في إسبانيا. ومن السذاجة بطبيعة الحال الاعتقاد أن هذه الخصوصيات وطنية محضة، ولكن يمكن أن تكون مرتبطة بقيود مؤسسية، مثل التحاق الباحثين في الترجمة بأقسام الأدب أو اللسانيات، وليس بأقسام الترجمة.

- **1 ـ 1 ـ 5 ـ المشكلات المستمرة**

يثير تنوع ممارسات النقل اللغوي في المجال الصحفي قضية تعريف الترجمة. في أية حالات نواجه ترجمة بحصر المعنى؟ إلى أي مدى يلائم مفهوم الترجمة وصف الوقائع التي نلاحظها؟ كيف يعرف الصحفيون نشاطهم الخاص بهم؟ هل تقدم نظريات الترجمة التقليدية عناصر تعريفية يمكن استغلالها؟ كيف يتردد صدى إشكاليات النص الأصل ومؤلفه عبر عملية الترجمة؟

هل هناك أفضل من البدء بسؤال الممارسين لوصف الترجمة الصحفية وتعريفها؟ لقد عكف باحثون من مختلف المشارب على دراسة هاتين القضيتين فتوصلوا إلى نتيجة متشابهة: يبدو أن الربط بين «ترجمة» و«حرفية»à mot mot حكم مسبق يصعب التخلص منه في عالم الصحافة (غامبييه 2010 : 16). ومع ذلك، لا تساعد هذه المعلومات التي تحمل عنوان «تحقيقات ميدانية» على فهم أصل هذه الأفكار المكونة

مسبقاً ونتائجها. فالإشارة الوحيدة التي تقدمها لنا تتمثل في وجود مشكلة في تعريف الموضوع. فإذا كانت كلمة «ترجمة» لا تحيل إلى الممارسة نفسها في نظر المترجمين والصحفيين، فلا عجب إن بدت الممارستان متناقضتان.

- **1 ـ 1 ـ 5 ـ 1 ـ فشل المفاهيم التقليدية**

يرجع معظم الباحثين في الترجمة الصحفية في أعمالهم إلى مفاهيم علم الترجمة التقليدي: نظرية المعنى، التعادل (لا بل الأمانة) والسكوبوس skopos أو نظرية الغرض. ومع ذلك، إن كان أيٌّ منهم لم يبحث عن بديل نظريّ حقيقيّ، فإن جميعهم يوضح حدود هذه النظريات.

تقارن سوزان باسنيت بين طريقة ترجمة الصحفيين ومنهج عمل المترجمين الفوريين (2005:125). وتلمح إلى نظرية المعنى التي يدافع عنها منظرو مدرسة باريس (سيليسكوفتش ولوديرير 2001 [1984]؛ لوديرير 2002 [2002، 2006]). وبالمقابل، ترى كريستينا شافنر وسوزان باسنيت أن هدف عملية التفاوض transaction أكثر أهمية من أي مفهوم للتعادل (2010: 9). والحال أن نظرية المعنى تقوم بالضبط على مفهوم التعادل. تبقى المشكلة النظرية إذن بلا تغيير.

تقر ماريا خوسيه هرناديز غويريرو (2010: 9) أن التلاعب والتعديل الحاصلين في أثناء عملية النقل اللغوي مهمان بما يكفي لتتجاوز العملية حدود الترجمة بحصر المعنى. وعلى الرغم من تأكيدها أن المفاهيم التقليدية مثل التعادل والأمانة أو الواقع الذاتي تتفكك في المواجهة مع ممارسة الترجمة الصحفية (هرناديز غويريرو 2010: 70)، فإن الباحثة الإسبانية لا تقترح مفاهيم جديدة.

وأما بيلسا وباسنيت فتتمسكان أيضاً بمفهوم التعادل في دراستهما الأحادية حول وكالات الأنباء، وتقران بأنه الملاذ الأخير:

« تأثير التعادل هو أفضل ما نأمل به على الأرجح في معظم الترجمات، عندما نفكر بما يحصل في الترجمة من قراءة للنص وفك رموزه وإعادة صياغته باللغة الهدف، ومن استيعاب للاختلافات الأسلوبية والبنيوية والسياقية ولتوقعات الجمهور (2009: 8).

وتتراجع الباحثتان عن موقفهما وتعترفان، على الرغم الانتقادات الموجهة لمفهوم

التعادل خلال العقدين الاخيرين، بأنهما لا تعرفان مقاربة نظرية أكثر أهمية لوصف الترجمة التي تمارس في وكالات الأنباء. تسعى بيلسا وباسنيت (2009: 8) إلى حل لهذا العمل النظري الصعب من خلال نظرية السكوبوس (انظر من جملة مراجع أخرى: فيرمير 1996). ومع ذلك إنهما تعودان، من خلال مفهوم السكوبوس، إلى مفهوم التعادل الغامض الذي لا يساعد على تحديد ممارسة الترجمة في وسائل الإعلام. فلا عجب إطلاقاً والحالة هذه إن استنتجتا عدم فعاليته (بيلسا وباسنيت 2009: 8). ونظرا لأنهما لا تقدمان بالتفصيل جواب النظرية التي تبدو لهما غير كافية، فإنه يصعب معرفة ما الذي دفعهما إلى اعتبار أن السكوبوس لا يساعدهما على تعريف بعض جوانب التلاعب بالنص.

- **1 ـ 1 ـ 5 ـ 2 ـ محاولات تصنيف جديدة**

إذا لم يساعد علم الترجمة التقليدي الباحثين بشكل جلي على الإحاطة بالإشكاليات التي تثيرها الترجمة الصحفية، فإن بعضهم عكف على تصنيف جديد لهذه الممارسة بناء على ملاحظاتهم الشخصية. ترى ديفنج لي أن هناك ثلاثة أنماط من النقل بين اللغات: الترجمة الكاملة، والترجمة الانتقائية، والتلخيص (2006). تطابق الترجمة الكاملة النقل الكامل لمضمون النص الأصل إلى لغة هدف. فلم يتم تعريف «الترجمة ـ التكييف» بالتفصيل، ولكن القارئ يدرك أن الأمر يتعلق بنقل لغوي تم حذف بعض العناصر وتعديلها (يتم تحديد هذه الترجمات على هذا النحو في الصحف). ورغم المعلومات القليلة التي يوفرها مقال لي للقارئ فإنه يستطيع التنبؤ بأن «التلخيص» يغطي المقالات التي تُترجم وتُكيف من دون الإشارة إلى أصل المؤلف واسمه.

وتستكشف ماريا خوسيه هرنانديز غويريرو من جهتها استراتيجيات نصية كلية، متشابهة جزئياً، على أساس ملاحظاتها على ترجمات أنجزت لصالح صحيفة إل موندو El Mundo: النقل الكامل، والنقل الجزئي، وإعادة الكتابة (2010). وتطلق المؤلفة اسم «الترجمة الكاملة» على الترجمات التي تنقل المضمون الكلي للعمل الأصل وتكيفه ليوافق الدليل الأسلوبي للصحيفة (هرنانديز غويريرو 2010: 60). وقد لاحظت الباحثة في المتن الذي اختارته من صحيفة إل موندو استخداماً أكثر شيوعاً لاستراتيجية نصية كلية: النقل الجزئي. ويبرر هذا النمط من الترجمة بشكل عام بحيز محدود في وعاء النشر الهدف.

تجدر الإشارة إلى توصل المؤلفين إلى نتائج متشابهة رغم أن تصنيفهما قام على مناهج مختلفة (استندت ديفنج لي إلى تعريف الترجمة الذي نشره الصحفيون، واستندت هرنانديز غويريرو إلى ملاحظاتها في الدراسة المقارنة): اكتشفت لي (2006)، مثل هرنانديز غويريرو (2010)، أن الاستراتيجية الكلية الأكثر استخداماً لدى الصحفيين هي الترجمة الجزئية باستخدام التكييف والتوطين.

- **1 ـ 1 ـ 5 ـ 3 ـ مشكلة مفهومي النص الأصل والمؤلف**

يعود فشل معظم الأطر النظرية التقليدية على الأرجح إلى زعزعة مفهومين رئيسين في الترجمة: مفهوم النص الأصل ومفهوم المؤلف الذي يرتبط به ارتباطاً وثيقاً. وترى كلير تساي أن هذه التغيرات نتيجة لتطور مهنة الصحفي ـ المترجم (2010: 181).

أولاً، لاحظ عدد من المؤلفين أن فشل الأطر النظرية لعلم الترجمة ربما كان مرتبطاً بالاستخدام غير النقدي لمفهوم النص المستمد من النقد الأدبي. وتتكلم هرنانديز غويريرو على وجه الخصوص على الأصل الذي لم يعد نصاً مغلقاً ومقدساً كما في مجالات أخرى، والذي أصبح أكثر فأكثر مصدراً للمعلومات يمكن أن يستخدمه الصحفي بحرية لكتابة مقال (2010:68). وبعبارة أخرى، على النقيض من ترجمة التوراة أو الأدب، تم نزع القداسة كلياً عن النص الأصل، ولم يعد مؤلفه يحظ بالإعجاب الشديد. فعلياً، يرى أنطوني بيم (Anthony Pym 2004) أن تقديس النص الأصل لا يرتبط فقط بالإرث الأدبي وإنما أيضاً بالطباعة، اللذين منحا النصوص هالة كبيرة وجمدا إنتاجها. وعلى العكس من ذلك، خضعت النصوص باستمرار في عصر المخطوطات كما في عصر الأنترنت إلى التعديل والتكييف (مونتغمري 2000؛ بيم 2004: 175). فقد أصبح النص الأصل بالأحرى في القرن الحادي والعشرين، في وسائل الإعلام، نموذجاً نصياً يمكن تعديله وإكماله باستمرار مع وصول أخبار جديدة، من دون اعتبار ذلك تشويهاً للنص الأصل.

ثانيا، لم يعد النص الأصل يعتبر نموذجاً كاملاً ولا يمكن المساس به فحسب، وإنما أيضاً مكوناً غالباً من نصوص عدة وليس من نص واحد فقط. تشرح بيلسا وباسنيت هذه الحالة المستجدة كما يلي: «غالباً ما يتم استخدام أكثر من نص أصل واحد لإعداد نشرة أخبار ليست ترجمة فحسب وإنما أيضاً حصيلة لنصوص إخبارية مرتبطة بموضوع

معين» (2009: 85). وهكذا، يجد الباحثون نفسهم اليوم أمام مجموعة من النصوص التي تستخدم نموذجاً لإعادة إنشاء نص جديد، بدلاً من نص الانطلاق المقدس الذي نظّر له علم الترجمة (بيم 2004؛ أورينغو 2005).

النصوص التي تُستخدم لبناء نص جديد كثيرة جدا اليوم من جهة، ولا يستشهد بها صراحة من جهة أخرى، الأمر الذي يجعل المقارنة شاقة جداً: «لا يمكن تفكيك نص جديد لتحديد الأجزاء التي تم تحريرها، والأجزاء جاءت نتيجة للترجمة» (فان دورسلاير b2010: 181). تعتبر كريستينا شافنر وسوزان باسنيت (2010:9) أن عادة جديدة للصحفيين تمنع اللجوء إلى مناهج تقليدية مقارنة بين النص الأصل والنص الهدف: التدخل النصي واضح جداً. فبين مختلف الأصول التي يصعب تحديدها نظراً لغياب الاستشهاد الصريح بها وتدخلات المحرر المختلفة، لا يستطيع قارئ النص الهدف التمييز بسهولة بين المقتطفات التي كتبها الصحفي والمقتطفات التي أنتجها المؤلف الأصل (المرجع نفسه).

وإذا كانت عادات العمل هذه تفشل مناهج البحث التقليدية، فإنها أيضاً تطرح للمناقشة ثانية بشكل رئيس مفهوم النص الأصل والمؤلف في آن واحد (بيلسا وباسنيت 2009: 64). وأول أثر لتفكك مفهوم المؤلف هو غياب الإشارة لاسمه (هرنانديز غويريرو 2010: 68 ـ 69) في الصحافة (يتم حذف إما اسم المؤلف الأصل أو اسم الصحفي المحرر)، وبشكل أكثر منهجية في وكالات الانباء (يقتصر التوقيع غالباً على الأحرف الأولى من أسماء الموظفين الذين شاركوا في إعداد الخبر العاجل، ولا يبلغ به القارئ الأخير).

ترى بيلسا وباسنيت أن « العمل لم يعد ينسب إلى مؤلف واحد...» (2009: 69). والواقع أن كثرة من الصحفيين والمؤلفين الآخرين يمكنها أن تشارك في إنشاء النص النهائي. وليس من غير المألوف أن يشارك أربعة صحفيين في النص نفسه. يعتبر كل من هرنانديز غويريرو (2010)، وفان دورسلاير (b2010)، وبيلسا وباسنيت (2009) أن قسماً كبيراً من النصوص الصحفية نتيجة عملية تعاون وتغيير جماعية. ويعزز هذه الظاهرة في الوكالات مفهوم المسؤولية الجماعية عن الخبر العاجل الذي يتم إعداده (بيلسا وباسنيت 2009: 70): يضع كل محرر أنشأ الخبر العاجل، أو أعاد قراءته، أو ترجمه الحروف الأولى من اسمه ليتم الاتصال عند حدوث مشكلة.

• 1 ـ 1 ـ 5 ـ 4 ـ مفاهيم جديدة أكثر ثراء

لا يمكن لتعريف الترجمة إلا أن يدور في حلقة مفرغة إن لم يأخذ بعين الاعتبار هذا التغير في مفهوم النص والمؤلف على حد سواء. وثمة مفهوم ذكرته في السنوات الأخيرة الأغلبية العظمى من المترجمين: «الترجمة ـ التحرير» transediting (ستيتنغ 1989). فما المقصود بهذا المفهوم؟ وكيف استخدم في بحوث لاحقة؟ وما هي حدوده؟

يندرج تفكير ستيتنغ (1989: 373) في مقاربة وظيفية للترجمة. ولا تتناول ومع ذلك مطلقاً هذه النظريات في مقالها. فهدف هذا المفهوم، الجديد في وقت استحداثه، هو على ما يبدو أخذ الجمهور الهدف للنصوص المترجمة بعين الاعتبار وليس فقط توجه المؤلف الأصل ورغباته. وتوضح ستيتنغ أن الترجمة ـ التحرير تتضمن ثلاثة أنماط من التوجهات الرئيسة: التعديل، والإضافة، والحذف (1989؛ 378). وتطابق هذه الاستراتيجيات تقريباً الاستراتيجيات الصغرى microstratgies التي سبق أن ذكرها باحثون آخرون.

وإذا بدا عند قراءة الأدب الترجمي في مجال الترجمة الصحفية أنه لا مفر من الإحالة إلى مفهوم التحرير- الترجمة الذي ذكر مرات عدة، فإن بيلسا وباسنيت (2009)، مثل كريستينا شافنر، تشددان على ضعف المفهوم: المقصود في نهاية المطاف مسمى جديد لا يشكل مضمونه الذي لم يتم تحديده بدقه أي إسهام نظري مهم. فالاستراتيجيات التي يغطيها مفهوم الترجمة التحرير معروفة جيداً حالياً حتى وإن قام بتصنيفها بشكل مختلف قليلا مؤلفون مختلفون. ورغم أن كريستنا شافنر تعترف بأن مفهوم الترجمة ـ التحرير كان ضرورياً في وقت ما لتوضيح تعقد العملية، فإنها تنصح بالأحرى بالعدول عنه لعدم المخاطرة بحصر الترجمة في مجال النقل الحرفي (2012).

هل تسمح الأعمال التي تم إنجازها في مجال التوطين بالذهاب أبعد من ذلك في عملية التأمل تلك (كورنان 2003؛ بيم 2004؛ كورنان 2005؛ أورينغو 2005)؟ يقر بيم أن عملية الترجمة في مجال وسائل الإعلام في مؤلفه المكرس للتوطين لا يزال غير محدد، وأن مفهوم التوطين يمكن أن يساعد- عند الاقتضاء ـ على توضيح الموقف (2004: 4). ويصف أورينغو الذي يستند إلى مؤلف بيم التوطين بأنه نقل مضامين من سياق لغوي واجتماعي وثقافي إلى سياق آخر (2005: 185). ويرى أن مفهوم التوطين،

إذا وضعنا جانباً الاعتبارات التقنية المرتبطة بترجمة مواقع الويب أو البرمجيات، يمكن أن ينطبق كلياً على ترجمة الاخبار الإعلامية.

ومع ذلك، يعتبر أورينغو أن توطين الأخبار خاص لأنه لا يأتي غالباً من مصدر وحيد أو قابل للتحديد (2005: 170 و184). وإن النص الصحفي، إضافة إلى كونه لا ينطوي على مصدر محدد وخلافاً لبرنامج تمت توطينه، يمكن أن يتم توطينه بالنسبة إلى عدد كبير من السياقات لا يمكن دائماً إحصاؤها (أورينغو2005: 170). على سبيل المثال، عندما يترجم صحفي يعمل في مكتب إقليمي لوكالة الأنباء الفرنسية خبراً عاجلاً إلى الفرنسية، فيمكن أن يترجمه (ويوطنه) أولاً بلغة فرنسية معولمة ما أمكن، وأن يستقبله ثانياً التحرير في أمريكا الشمالية فيجعل منه نسخة مكيفة مع الجمهور الكندي، وأن يعمل عليه أخيراً الصحفيون في الصحف الفرنكوفونية وفقا لسياسة التحرير في كل منها. وبعبارة أخرى، لا يتعلق الأمر فقط بالانتقال من نص مصدر (ن م) إلى نص هدف (ن ه) وإنما من ن م1، ن م2، ن م ن إلى ن ه1، ن ه2، ن ه ن، نظراً لأنه لا يتم تكييف هذه النصوص لغوياً فقط وإنما أيضاً وفقا للفئات الاجتماعية المحددة التي يتم استهدافها (أورينغو 2005: 176).

وإن كان مصطلح «الترجمة ـ التحرير» غير مفيد من وجهة نظري، لأنه يقوم على أسس نظرية غير متينة، فإن مفهوم «التوطين» يمكن أن يساعد عند الاقتضاء على تجاوز اللبس بين الترجمة والتكييف في إطار الترجمة الصحفية. فلا يهم في نهاية المطاف الاسم الذي يطلق على الترجمة في الوكالة: الأكثر أهمية هو أنه يمكن مقارنة هذه العملية بعمليات أخرى وفقاً لقائمة من المعايير المحددة.

توضح حالة أدبيات الترجمة الصحفية أن معظم الدراسات المتعلقة بهذه المسألة تعترف بالأهمية الأساسية للترجمة في وسائل الإعلام، وفي عملية إنتاج الأخبار. وينبغي التمييز هنا بين الترجمة المرتكزة على مواد مطبوعة (بيانات صحفية، مجلات، وكالات أنباء) وترجمة مواقع الويب الإخبارية متعددة اللغات والترجمة السمعية البصرية (نشرات الاخبار التلفزيونية، القنوات الإخبارية المتواصلة) التي ينطوي كل منها على تحديات مختلفة. يتمحور الإطار النظري الحالي حول الترجمة الصحفية للمصادر المكتوبة غير متعددة الوسائط، التي تنتجها وكالات الأنباء. وبشكل عام، إن الدراسات المكرسة للترجمة الصحفية يمكن تصنيفها في خمس فئات: المقاربات التعليمية، واللسانية،

واللسانية ـ الترجمة، والإتنوغرافية، والتعريفية. ويجمع العمل الحالي بالأحرى بين الفئتين الأخيرتين.

تبدو بعض النظريات العامة للترجمة التي حاول الباحثون تطبيقها محكوم عليها بالإخفاق. فممارسات الترجمة الصحفية وضعت مفهوم التعادل في موقف صعب إن لم نقل أفشلته (بيلسا وباسنيت 2009: 141؛ هرنانديز غويريرو 2010). ويتم اللجوء إلى مفهوم السكوبوس غالباً، نظراً لأن التكييف مع الجمهور ـ الهدف مهم جداً، ولكنه لا يساعد الباحثين على فهم طبيعة الترجمة الصحفية التي تتجاوز كثيراً حدود النقل من لغة إلى لغة أخرى (بيلسا وباسنيت 2009: 117 ـ 118). والواقع أن مفهوم الأصل يتفتت (بيلسا وباسنيت 2009؛ هرنانديز غويريرو2010؛ تساي 2010؛ فان دورسلاير b2010). فهناك غالباً مصادر عدة مثلما هناك مؤلفون عديدون للخبر العاجل، الذي يكون مغفلاً غالباً (المرجع نفسه). وقد حاولت بعض الدراسات، في مواجهة هذا الموقف الخاص في علم الترجمة، وضع تصنيفات جديدة، ولكن معظمها ليس سوى كلمة جديدة تموه واقعاً لم يتم فهمه فهماً جيداً.

- **1 ـ 2 ـ «الترجمة» الصحفية؟ بعض معايير التعريف**

يبدو لي، في مواجهة غموض المفاهيم الذي يكتنف ممارسة الصحفيين متعددة اللغات في وكالة الأنباء، أنه لا مناص من رسم معالم موضوع الترجمة، رغم أنني أدرك تماماً أن العديد من المؤلفين فشلوا في هذه المهمة. وإنني لا أهدف هنا إلى تعريف الترجمة بمعناها الأكثر عمومية، وإنما إلى محاولة وضع تعريف يكون قابلا للتطبيق في أفضل الأحوال على الترجمة الصحفية، وعلى الأقل على مختلف الممارسات التي تلاحظ في وكالات الأنباء. ولتحقيق هذا الهدف، يستمد هذا الفصل من مصادر ترجمية عدة تبدأ بالنظريات الوصفية للترجمة وتنتهي بنظرية الملاءمة pertinence، مروراً بالنظريات الوظيفية. ومع ذلك، تم استبعاد مقاربات أخرى اتضح أنها غير قابلة للتطبيق على موضوعي، مثل النظريات التي تندرج في إطار اللسانيات التقابلية أو الثنائيات الترجمية العديدة (مثل التقريب/ التغريب، التعادل الشكلي/ الديناميكي أو الترجمة الواضحة/ الخفية).

وفضلاً عن ذلك، يندرج هذا العمل في منظور إنتاج الترجمة وليس تلقيها، أي أنه يهتم بسياق الترجمة وممارستها وليس بإدراك الأخبار العاجلة التي يترجمها المتلقون. وعندما يتم تناول قضايا ذات طبيعة تتعلق بالتلقي، فإنها تصاغ في شكل فرضيات يمكن للمؤلف أو للمترجم أن يستمدها من قرائه المحتملين. وفضلاً عن ذلك، ليست هذه الدراسة معيارية بأي وجه من الوجوه؛ بل على العكس، إنها تهدف إلى وصف واقع مهني، وعند الاقتضاء، إلى تقييم آثاره إعلامياً. إنها تندرج إذن في الإطار الواسع للترجمة الوصفية (أو دراسات الترجمة الوصفية، DTS) (آسيس روز 2010). ويمكن لهذا البحث، بسبب المنهجية التي تبناها، أن يجد لنفسه مكاناً في ما يطلق عليه اليوم اسم «علم اجتماع الترجمة» (وولف 2010)، و»المقاربات الإتنوغرافية للترجمة» (فلين 2010) أو «دراسة المترجمين» (تشسترمان 2009).

يتمحور هذا الفصل حول خمسة نماذج ترجمية تقليدية (نماذج النص الأصل، والتعادل، والخصائص النصية، والتسمية أو الثبات، ونظرية الملاءمة). وتهدف الأجزاء الثلاثة الأخيرة إلى بيان كيف أن نظرية الملاءمة المطبقة على علم الترجمة يمكن أن تقدم أجوبة جديدة لأسئلة قديمة.

- **1 ـ 2 ـ 1 ـ وجود نص أصل سابق**

ما الترجمة؟ وما النشاط الترجمي؟ هل يمكن تعريف الترجمة؟ لا جرم أن بعض المؤلفين يشكون في إمكانية إطلاق اسم «الترجمة» على منتجات نصية بمثل هذا التنوع، مثلما هو حال إدموند كاري : Edmond Cary

«هل كان يحق لنا أن نجمع تنوعاً كبيراً من الأشكال [الترجمة الأدبية، والسينمائية، والتقنية، إلخ]

تحت المسمى نفسه؟ هل لهذه المملكة وجود، وهل تملك حدوداً تضمن وحدتها، لأننا أكدنا أيضاً، في كل مرة، وبقوة، أن كل نوع من أنواع الترجمة، يختلف بطبيعته عن أكثر الأنواع قرباً منه؟»

إنني أرى، مع ذلك، ضرراً في التملص من واجب تعريف موضوع الدراسة والاكتفاء بالمفاهيم «الملتبسة»، كما تلمح إلى ذلك نايك كوجيجانشيتش بوكورن Nike Kocijan□i□ Pokorn (2007)، لا سيما إذا كان موضوع الدراسة يتقرب من حدود

التخصص. فمتن هذه الدراسة يطرح قضية معرفة إن كان ممكناً أم لا اعتبار أعمال النقل اللغوي المنجزة في وكالات الأنباء ترجمة. والواقع أنه إن لم يكن الأمر كذلك، فربما لا يكون ملائماً تطبيق الإطار النظري لعلم الترجمة على هذه المواضيع. وفضلاً عن ذلك، يعلم كل باحث أن موضوع البحث الذي لم يعرف تعريفاً جيداً يمكن أن يكون موضوع جدل فكري بلا نهاية (لا بل بلانهاية ولا بداية). والواقع أن الباحثين الذين يتواجهون كلامياً من دون تعريف موضوع نزاعهم يمكن أن يجازفوا بالكلام على أشياء مختلفة.

ومع ذلك، يقترح العديد من المؤلفين، على الرغم من اعتراض إدموند كاري (1985)، تجاوز هذه الاستحالة التعريفية الواضحة. يضع جان ـ رونيه لادميرال Jean ـ Ren Ladmiral على سبيل المثال مبادئ التعريف فيقول: «تنقل الترجمة رسالة من لغة انطلاق (LD) أو لغة مصدر إلى لغة وصول (LA) أو لغة هدف» (لادميرال 1994:11). وهذه حالة واضحة لأول وهلة، ولكنها بحاجة إلى إثبات بعبارات لا لبس فيها: حتى تكون هناك ترجمة، يحتاج الأمر لنصّ أصلٍ بلغة مختلفة عن لغة النص المترجم، ولرسالة تنقل من لغة إلى لغة أخرى. يمكن التعبير عن هذه المرحلة الأولى بعبارات أكثر تبسيطاً: ن م (ل م) ←——— ن هـ (ل هـ)(12).

يبين جدعون توري Gideon Toury هذا الجانب ويطوره. فهو يرى أنه يمكن اعتبار النص ترجمة إذا استوفى ثلاثة معايير: وجود نص مصدر، ونقل بين نص مصدر ونص هدف، وعلاقة بين نص مصدر ونص هدف (توري 1995: 33 ـ 35). ويوضح جدعون توري فكرة النص المصدر فيسلط الضوء على أسبقية النص المصدر الزمنية بالنسبة إلى النص الهدف، ولكن أيضاً هيمنته في عملية الترجمة: بعبارة أخرى، ينبغي أن يكون النص المصدر منطلقا ونموذجا للنص الهدف. ويتيح لي هذا التوضيح إكمال الصيغة التي وضعت بناء على معايير جان ـ رونيه لادميرال: ن م (ل م [ز]) ن هـ (ل هـ [ز+1]) حيث ز= زمن، وحيث ن م =نموذج لـ: ن هـ. تستبعد هذه المعايير إذن الترجمات الزائفة من فئة الترجمات (توري 1995: 34) نظراً لأنها يمكن أن تسبق النص الأصل المفترض، وأن النص الهدف هو الذي استخدم نموذجاً لما سُمّيَ بـ«النص المصدر».

ترتكز بقية هذا التأمل إذن على المسلمة التالية: حتى يكون الكلام على ترجمة ممكناً، ينبغي أن يكون هناك انتقال من نص مكتوب بلغة مصدر إلى نص مكتوب بلغة هدف، أي ينبغي وجود أصل ونص لاحق زمنياً يتخذ الأصل نموذجاً له. ويستبعد هذا التعريف الترجمة في صلب اللغة الواحدة والترجمة بين نظامين سيميائيين مختلفين (ياكوبسون 1959).

- **1 ـ 2 ـ 2 ـ التعادل بين النص المصدر والنص الهدف**

ما العلاقة إذن بين النص الهدف والنص المصدر؟ يذكر جدعون توري أنه ينبغي أن يكون النص المصدر نموذجاً للنص الهدف. ولكن ما الذي يعنيه بـ«النموذج»؟ يقترح أما جان ـ رونيه لادميرال إجابة أولية عن هذا السؤال: «الترجمة تواصل شارح، وملفوظية مضاعفة، تستخدم استراتيجيتين تواصليتين محددتين» من المفروض أن تؤديا رسالتين «متعادلتين (1994: 237). وبذلك يكون التمثيل المبسط لهذا العنصر التعريفي كما يلي:

ن م ⟵⟶ ن ه (حيث ⟵⟶ = معادل).

ومع ذلك، يبدو من الواضح منذ عقود عدة بالنسبة للعديد من علماء الترجمة، أن مفهوم التعادل قضية يتعذر حلها، لا بل قضية زائفة. والواقع أن العديد من علماء الترجمة حاولوا تعريف التعادل في الشكل والمعنى والتأثير والنوع (ومنهم نايدا 1964؛ نايدا وتابر 1982؛ تيموشكو 1985؛ هولمز 1994؛ بيم 1995؛ تشيسترمان1996، 2000 [1997])، من دون حل مشكلة اللبس المرتبط بهذا المفهوم.

يقترح أندرو تشيسترمان Andrew Chesterman التخلص كلياً من مفهوم التعادل الذي يلتقي مع مفهوم الترجمة: «إذا كانت نظرية الترجمة ودراسات الترجمة وكل الترجمات تعادل من حيث التعريف فإنه يبدو أننا نستطيع التخلي عن المفهوم كلياً، وأنه يمكن بالأحرى التركيز على التنوع الكبير للعلاقات المحتملة بين الترجمة والمصدر» (2000 [1997]: 10).

ويرى تشيسترمان أنه إذا تم تطوير مفهوم التعادل فسوف نكتشف أنه غير قابل للتعريف بدقة، كما تؤكد ذلك دراسات أخرى عدة (انظر أيضاً: سنيل ـ هورنبي 1998؛ هو a1992؛ 1992b؛ a1993؛ 1992b؛ 1994؛ هالفرسون 1997؛ تشيسترمان 2000 [1997] ؛ هوسون 2012). ويبدو غير معقول إبستمولوجياً الارتكاز على مفهوم غير معرف تعريفاً جيداً من أجل تعريف مفهوم آخر. فهذا يعني، من وجه نظر لانس هوسون HewsonLance الانغلاق في برهان بالتناقض.

تقترح ساندرا هالفرسون Sandra Halverson إذن البحث عن تعريفات محدودة بسياق مكاني ـ زماني محدد تحديداً جيداً («ما هو، ومتى، وأين؟»)، بدلاً من البحث بلا جدوى عن جوهر الترجمة نفسه (1997: 222). ومع ذلك، تثير هذه المقاربة مسألة النسبية وإمكانيات تعميمها. ففي هذه المرحلة، سوف أركز فقط على المعايير المكونة للتعادل حسب هالفرسون (1997: 210)، أي وجود زوج من الأشياء القابلة للمقارنة، وإمكانية حكم بالتشابه يصدره مقيّم، ووجود مقياس للمقارنة.

الهوامش:

(1) هذه ترجمة للصفحات 15 ـ 35 من الفصل الأول من كتاب: تحديات الترجمة في وكالات الأنباء Les enjeux de la traduction dans les agencies de presse بقلم لوسيل دافييه Lucile Davier الصادر في عام 2017.

(2) أستاذ جامعي ومترجم سوري، جامعة الملك سعود.

(3) نستعمل مصطلح «الترجمة» هنا من منطلق الحرص على التبسيط. ومع ذلك، إن هذه التسمية أبعد ما تكون عن الوضوح.

(4) ترجمة المؤلفة إلى الفرنسية. الأصل باللغة الإسبانية ...

(5) لمزيد من التفاصيل، انظر العنوان «طبعات دولية» International Editions في موقع لوموند ديبلوماتيك الذي تم تصفحه بتاريخ 2017/2/2.

(6) لمزيد من التفاصيل ، انظر العنوان Internationl Editions في موقع Scientific Americain، الرابط: https://www.elle.fr/pages/Elle ـ international الذي تم تصفحه بتاريخ 2017/2/2.

(7) لمزيد من التفاصيل، انظر العنوان: «مجلة هي في العالم» Elle dans le monde، في موقع المجلة على الأنترنت.

(8) انظر العنوان «Cosmopolitan»في موقع مجموعة هرست http:www. Hearst.com/ magazines/cosmopolitan الذي تم تصفحه بتاريخ 2017./2/2.

(9) في ما يتعلق بهذا الموضوع، انظر على وجه الخصوص أعمال المؤتمر الذي نظمه كايل كونوايKyle Conway وسوزان وسوزان باسنيت Susan Bassnett في جامعة واريك Warwick بعنوان : الترجمة في الأخبار العالمية (كونواي وباسنيت 2006).

(10) لضرورات التحرير، تستخدم كل هذه الكلمات على أنها مترادفة في إطار هذا البحث.

(11) في مونتيفيديو، الأوروغواي . المترجم.

(12) ن م=نص مصدر؛ ن هـ= نص هدف؛ ل م= لغة مصدر؛ ل هـ= لغة هدف. يجدر التوضيح، من وجهة نظر التواصل، أن هذا التمييز بين «المصدر» و«الهدف» يحيل ضمنيا إلى أنماط للتواصل الخطي، مثل أنماط هارولد دوايت لاسويل 1948 (Harold Dwight Laswell)، كلود شانون Claude Shannon ووارن ويفر 1949 (Warren Weaver) أو رومان ياكوبسون 1963 (Roman Jakobson). وإنه لمن المهم التذكير بأن هذا التمييز استخدم لأنه شائع جداً في علم الترجمة.



فيدور دوستويفسكي

بمناسبة مرور مئتي عام على ميلاده

ملف العدد

إعداد وترجمة: د. ممدوح أبو الوي

مترجم وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

هناك قمم في الرواية، وهناك قمة، هي أعلى القمم، ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا: إنَّ دوستويفسكي روائي لا يفوقه أيُّ روائي آخر، فلقد قدّم الرواية ذات الأصوات المتعددة، على حدِّ تعبير الناقد الرّوسيِّ الشهير باختين (1895 ـ 1975) ولكي نستطيع أن نقترب من رحاب فن دوستويفسكي لابدَّ لنا من الإشارة إلى سيرة حياته.

1 ـ لمحة عن حياته:

ولد دوستويفسكي في الحادي عشر من تشرين الثاني عام 1821، في بناء ملحق لمشفى حكومي للفقراء في موسكو حيث كان يعمل والده طبيباً مقيماً، كان عدد الأخوة والأخوات سبعة، أربعة أخوة وثلاث أخوات وهو الابن الثاني، وكان والده يتصف بالبخل والطبع القاسي مع زوجته وأطفاله، وكان والداه يتقنان اللغة الفرنسيّة بالإضافة إلى الروسيِّة، وفي حال الضرورة كانا يتبادلان الرسائل باللغة الفرنسيِّة، التي كانت سائدة في الأوساط الفنيِّة والمثقفة الروسيِّة في القرن التاسع عشر، وكانت رسائل الوالد تتصف بالقسوة في حين كانت رسائل الوالدة تتصف بالحنان والمحبة، إذ كانت «إنسانة وديعة، مرهفة الإحساس، ذواقة للأدب»(1).

توفيت والدة دوستويفسكي عام 1837، أيّ في العام ذاته الذي قتل فيه الشاعر بوشكين (1799 ـ 1837). ولذلك فإنَّ هذا العام كان صعباً بالنسبة لدوستويفسكي، الذي كان يحبُّ بوشكين، فهو الشاعر الأكبر في تاريخ الأدب الروسيِّ، وكان تأثره ببوشكين كبيراً، وهذا واضح في الرواية الأولى، «الفقراء» (1846) وفي معظم أعماله، ويذكره دوستويفسكي دائماً في معظم أعماله، فهو يذكره في رواية «المهانون والمذلون» 1862, ورواية «الأبله» 1868, ورواية «الأخوة كارامازوف» (1880).

وبعد مرور عامين على وفاة والدة دوستويفسكي قتل أبوه على يد فلاحيه، أيّ في عام 1839، إذ كان والده قد استطاع شراء قرية صغيرة وكانت معاملته لفلاحيه شبيهة بمعاملته لأسرته، فلم يتحمل الفلاحون فقتلوه، ولم يعرف القاتل بالتحديد، ولم ترفع القضية إلى القضاء لسببين، لتجنب الفضائح، والسبب الثاني لكي لا يهدر أبناؤه نقوداً على المحاكم دون فائدة ترجى، ولكنَّ وفاة الوالد تركت في نفس الكاتب آثاراً لم تمح إلى آخر أيام حياته، بدليل أ نَّه وصف جريمة قتل أب على يد ابنه غير الشرعيّ في رواية «الأخوة كارامازوف» (1880) وكان أبناؤه الشرعيون يرغبون موت والدهم، وكان دوستويفسكي يكره بخل والده في ذلك الوقت الذي قتل فيه.

تلقى دوستويفسكي تعليمه في بيته على يد معلمين خصوصيين على طريقة طبقة النبلاء، في ذلك الوقت، وقرأ الشعراء الروس والأدباء الفرنسيين وأتقن اللغتين الروسيّة والفرنسيّة وكان معجباً بالشاعر لومونوسف (1711 ـ 1765) وديرجافين (1743 ـ 1816) وكارامازين (1766 ـ 1826) وجوكوفسكي (1783 ـ 1852) وبوشكين (1799 ـ 1837) وليرمنتوف (1814 ـ 1841) وغوغول (1809 ـ 1852) وأعجب ببلزاك (1799 ـ 1850) وفيكتور هيجو(1802 ـ 1885).

انتسب دوستويفسكي إلى مدرسة الهندسة العسكريِّة في العاصمة بطرسبورج، وتخرج فيها عام 1844، وأصبح ضابطاً مهندساً إلا أنَّه كره هذه المهنة أكثر من كراهيته البطاطا، على حدِّ قوله، ولذلك فإنَّه تحول نحو الترجمة والأدب. إلا أنَّ مهنة الهندسة ألقت بظلالها على أدبه، فكان يعد خطوات أبطاله، ويشير إلى المسافات بدقة بين بيت وآخر.

2 ـ رواية «الفقراء» (1846)

بدأ دوستويفسكي نشاطه الإبداعيّ بالترجمة، فقام عام 1843 بترجمة رواية «يوجين غرانديه» للروائي الفرنسيِّ بلزاك (1799 ـ 1850) وهي ترجمة أمينة وجيدة، بدليل أنَّ القارئ الروسيَّ ما زال يقرؤها بترجمة دوستويفسكي، لعدم ظهور ترجمة أفضل منها.

أصدر دوستويفسكي روايته الأولى «الفقراء» عام 1846، ولقد بدأ هذا الموضوع في الأدب الروسيِّ كارامزين (1766 ـ 1826) الذي عمل في حقل التاريخ؛ فترك لنا كتاب «تاريخ الدولة الروسيِّة»، وله آثار أدبية جيّدة، منها قصة قصيرة بعنوان «ليزا الفقيرة».

كتب دوستويفسكي الرواية المذكورة، وأعطى مخطوطها لكاتب كان يعيش معه في البناء ذاته هو غريغوريفتش (1822 ـ 1899) الذي كان زميلاً لدوستويفسكي في مدرسة الهندسة العسكريِّة، قرأ المخطوط وأعجب به، وأعطاه للشاعر نيكراسوف (1821 ـ 1878) الذي كان آنذاك يترأس تحرير مجلة «المعاصر»، (سوفريمينك) التي أسسها بوشكين، والتي استمرت لغاية عام 1866 حيث ألغت الرقابة امتيازها، وأخذ الشاعر نيكراسوف يقرأ الرواية ولم يفرغ من قراءتها حتى بزوغ الفجر، وكان معه صديقه الآنف الذكر غريغوريفتش، فذهبا معاً في تلك الساعة المتأخرة إلى بيت دوستويفسكي ليقدما له التهاني بموهبته العظيمة، فوصلا إلى بيته، وكان دوستويفسكي قد عاد تواً من سهرة أدبيِّةٍ، يقرؤون فيها مؤلفات نيكولاي غوغول (1809 ـ 1852)، وعندما قرع الجرس كان دوستويفسكي يبدل ثيابه وسُرَّ كثيراً، بهذه الزيارة المتأخرة، لأنها كانت مفاجأة سارةً. وكانت تقوم بين دوستويفسكي وبين نيكراسوف وبين جاره الآنف الذكر علاقات طيبة.

وقال نيكراسوف إنَّه سيعرض مخطوط الرواية على الناقد بيلينسكي (1811 ـ 1848)، الذي قام بقراءة المخطوط، ورغب في مقابلة صاحب المخطوط، وجاء إليه دوستويفسكي، فقال له الناقد بيلينسكي: «سيأتي على روسيا كتّاب كثيرون، وستنسى روسيا معظمهم، أمَّا أنت فلن تنساك روسيا أبداً، لديك موهبة عظيمة فحافظ عليها».

وأشار بيلينسكي إلى بعض مقاطع الرواية التي تدل على عبقرية مؤلفها. وعندما خرج دوستويفسكي من بيت بيلينسكي، مشى عدة خطوات وبعد ذلك توقف والتفت إلى البيت، وقال: هل صحيح يا ترى أنَّني سأصبح كاتباً عظيماً، ووعد نفسه بأنَّه سيبقى مخلصاً لبيلينسكي ولاتجاهه ورفاقه، وهذا ما حصل بالفعل بالبداية، ودفع دوستويفسكي ثمناً غالياً وهو أربعة أعوام من الأعمال الشاقة، وستة أعوام في الجندية ما بين عامي 1849 ـ 1859، الأمر الذي سنتحدث عنه، ولكنه بعد ذلك، تبدلت معتقداته، فأصبح من المؤمنين بطريق خاص بروسيا في التطور، الذي يختلف عن طريق أوروبا الغربيِّة.

نتعرف على أحداث الرواية من خلال الرسائل المتبادلة بين شخصين، وبذلك فإنَّ دوستويفسكي يتبع طريقة سرد نادرة، ونعلم أنَّ مثل هذه الطريقة اتبعها الكاتب الفرنسيّ الفونس كار في روايته التي اشتهرت في الأدب العربيِّ، بفضل ترجمة مصطفى لطفي المنفلوطي (1876 ـ 1824) لها، وهي بعنوان «ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون»، وهذه الطريقة أيّ طريقة السرد عن طريق الرسائل المتبادلة، تتيح لبطل الرواية فرصة البوح عن خبايا نفسه، وتقلبات مشاعره، إنَّ هذه الطريقة توفر إمكانية الصدق، لأنَّ بطل الرواية هنا هو يكتب عن نفسه، وعن أحواله وأصدقائه ووظيفته.

يتبادل الرسائل في هذه الرواية موظف بسيط اسمه ماكار ديفوشكين، وكنية ديفوشكين جاءت من كلمة ديفوشكا وهي تعني الفتاة، أيّ أنَّه رجل، ولكنَّ كنيته تشير إلى الأنوثة، ومن ثمَّ إلى الوداعة والروح السلميِّة وتجنب العدوانيّة، ويخاطب في رسائله فتاة اسمها فارفارا دوبروسلوفا، ولكنيتها أيضاً معنىً، فكلمة دوبروسلوفا تعني الكلمة الطيبة، أي أنها صاحبة الكلمة الطيبة.

يعالج دوستويفسكي في روايته الآنفة الذكر موضوع الفقراء الذي بدأه في الأدب الروسيِّ، كما أسلفنا، كارامزين وتابعه بوشكين في قصة «ناظر المحطة» عام 1830 وطوره غوغول في قصة «المعطف» 1841 وتأتي رواية «الفقراء» استمراراً للموضوع الذي يشير إليه عنوان الرواية، ولكنَّ عبقرية الكاتب تجلت في أنَّه أضاف إلى إنجازات غوغول ومعطفه، الذي يقال إنَّ دوستويفسكي قال عنه: «كلُّنا خرجنا من «معطف» غوغول»، وعلى الرغم من أنَّ العبارة الآنفة الذكر، غير موجودة في المؤلفات الكاملة لدوستويفسكي، ولكنَّها لا تتناقض مع جوهر إبداع دوستويفسكي، الذي أضاف إلى غوغول أنَّه جعل بطله يعي، ويتحسس وضعه وفقره، ويجيد التعبير عنه، فلديه وعي ذاتيّ، وإن كان لا يجيد الدفاع عن الذات مثله في هذا مثل بطل قصة «المعطف» لغوغول، أيّ أنَّ بطل دوستويفسكي ينبض بالحياة أكثر من بطل غوغول، ومن ثمَّ فإنَّ دوستويفسكي وضع اللمسات الأخيرة على الصورة التي رسمها غوغول.

ولم يكن مقلداً وإنَّما جاء تقليده تقليداً مطوراً ومبدعاً إلى أبعد حدود الإبداع، إنَّه غوغول، ولكنَّه مرحلة جديدة من مراحل إبداع غوغول.

وهناك إشارات واضحة وصريحة في الرواية إلى قصة «ناظر المحطة» (1830) لبوشكين (1799 ـ 1837) وقصة «المعطف» (1841) لغوغول (1809 ـ 1852)، فلقد اشترت فارفارا دوبروسلوفا مؤلفات بوشكين وأعارت قصة «ناظر المحطة» لمكار ديفوشكين الذي يقرأ القصة ويكتب عنها: «قرأت في كتابك «ناظر المحطة» وأقول لك، يا عزيزي، إنَّه يحدث أحياناً أنَّ الإنسان قد يمضي في حياته، دون أن يعرف أنَّ بالقرب منه كتاباً تطرح فيه كلّ حياته، بدقة ووضوح.. أمَّا هذا الكتاب فالمرء يقرؤه، وكأنَّه هو الذي ألّفه، كأنَّما أخذ قلبي، كما هو، على سبيل المثال، وقلبه للناس على

البطانة... كما إنَّني عشتُ بعض الأحيان الأوضاع نفسها التي كان يعيشها سمسون فيرين، ذلك المسكين، على سبيل المثال، ثم كم بيننا من التعساء من أمثال سمسمون فيرين، وقد يحصل لي أيضاً الشيء نفسه...»(2).

هكذا قرأ بطل رواية «الفقراء» قصة «ناظر المحطة» لبوشكين ووجد شبهاً كبيراً بينه وبين بطل «ناظر المحطة»، وبعد ذلك ترسل له فارفارا دوبرسلوفا قصة «المعطف» لغوغول، ولكنَّ القصة لم تعجبه ويقول عنها: «إنَّه كتاب سيء القصد، يا فارنكا، إنَّه مخالف للواقع تماماً، لأنَّه لا يمكن أن يكون وجود لمثل هذا الموظف»(3).

أبطال قصة «ناظر المحطة» وقصة «المعطف» ورواية «الفقراء» موظفون، ولكنَّهم في أدنى السلم الوظيفي، وكلُّهم في وضع مأساوي، في قصة «المعطف» لا يرحم كبار المسؤولين الموظف الفقير، أمَّا في رواية «الفقراء» فيتصف المدير بالرحمة، ويشهد على ذلك لقاؤه الطيب مع ماكارا ديفوشكين الذي يكتب عن هذا اللقاء: «هنا حصل، يا أميمة، شيء جعلني لا أكاد أمسك الريشة في يدي من الخجل الآن، حين أذكره، أنَّ زري، عليه اللعنة، زُرّي الذي كان متدلياً من خيطه، انقطع فجأة، في تلك اللحظة، ونطَّ وتدحرج (والظاهر أنَّني ضربته عرضاً) فرنَّ، وتدحرج اللعين، إلى قدمي سعادته مباشرة، وذلك وسط صمت شامل.. اندفعت لأمسك بالزرّ، ركبتني حماقة، انحنيت أريد أن أمسك بالزر، وهو يدور ويلف، ولا أستطيع القبض عليه... وأخيراً أمسكت بالزر»(4). وما كان من المدير إلا أنْ أمر بإعطائه راتباً قبل الموعد، فكان الجواب أنَّه استلم رواتب ثلاثة أشهر مقدَّماً، فطلب المدير من الجميع إخلاء القاعة، ووضع بيد ماكار ديفوشكين مئة روبل، وقال له: «هذا ما أستطيع عليه، عُدَّها حسب ما تشاء»(5). أيّ أنَّ المدير هنا رجل طيب عامل موظفه معاملة جيدة، لطيف، لم يعطه مئةَ الرّوبل أمام الآخرين، بل طلب من الآخرين الذهاب إلى مكاتبهم، وعندما بقي مع ماكار ديفوشكين وحدهما تبرع له بمئة روبل، ويقول ماكار عن اللقاء «إنَّه أخذ يدي، يدي التافهة، وصافحها، هكذا ببساطة أخذها وصافحها، وكأنَّني نِدٌّ له»(6).

كان المدير إنساناً لطيفاً ومهذباً ورقيق القلب إلى حدٍّ ما، مع ماكار ديفوشكين، الذي مع هذا كلِّه لم يستطع أنْ يجد حلاً لوضعه، فبقي فقيراً وحيداً، وكأنَّ دوستويفسكي يريد أنْ يقول: «إنَّ المساعدات والتبرعات قد تساعد ولكنَّها لا تقتلع المصائب من جذورها، فلا بدَّ من البحث عن حلٍّ آخر، والحل سيبحث عنه الروائي نفسه فيما بعد، وهو الثورة على الأوضاع القائمة، لأنَّ الحلول الفردية والخاصة غير كافية، بقي ماكار مع هذا كلِّه، وحيداً حزيناً، وعمره سبعة وأربعون عاماً، أمضى منها ثلاثين عاماً في الوظيفة ولم يشبع الخبز، وبدأ عمله في الوظيفة عندما بلغ السابعة عشرة من عمره، وهو رجل وديع، لم يشهد على أحد شهادة زور، يجني من وظيفته كسرة خبزه،

أحياناً يابسة، ولكنَّها مكتسبة بالكد والعمل الشريف، يعمل باستنساخ الأوراق مثله مثل بطل قصة «المعطف» (1841) وجد في فارفارا دوبروسلوفا عزاءً له وهي جارة له وهي فتاة يتيمة، توفي والدها عندما بلغت الرابعة عشرة من عمرها، وكان والدها مديراً لضيعة كبيرة يملكها أحد الأمراء، وبعد ذلك انتقلت الأسرة إلى العاصمة بطرسبورج، وتلقت الفتاة تعليمها على يد معلّم خاص، يدعى بكروفسكي، وكانت تعذبه، وتشاكسه، وتبتكر الأساليب في إغاظته، ووقعت هذه الفتاة اليتيمة فريسة لشهوات أحد الأغنياء واسمه بيكوف، وجاءت كنية بيكوف من كلمة (بيك) التي تعني الثور، وهنا يريد المؤلف دوستويفسكي أن يقول إنَّ هذا الشخص مستسلم لشهواته الحيوانيِّة، ولكنَّ هذا الثري يعود في نهاية الرواية، ويطلب يد فارفارا بحجة أنَّ لديه ثروةً، ولا يوجد لديه أبناء، فهو يريدها زوجة لكي ينجب أطفالاً يرثونه، ويريد بذلك أن يكفّر عن ذنبه وإثمه، فوافقت ولكنَّها تركت ماكار في حالة نفسيِّة يرثى لها، يطلب منها فقط أن تترك لـه قصة «ناظر المحطة» لبوشكين؛ لأنَّه يجد في هذه القصة عزاء له، ويعبر لها صراحةً أنَّه لا يوافق على هذا الزواج، ويتمنى لو أنَّ بيكوف اختار إنسانة أخرى، وترك فارفارا وحالها، ولكنَّ فارفارا توافق على هذا الزواج وترحل مع بيكوف، لأنَّها لو لم توافق، لانتهى بها الأمر إلى احتراف البغاء، فرأت أن تبيع حياتها لشخص معين، خير من أن تبيعها لمجهولين كثيرين. قدّم دوستويفسكي روايته على شكل رسائل، ومن ثمَّ قدم لنا البطل الذي يكتب، وهي شخصية تتكرر في كلِّ رواية من رواياته، شخصية البطل الكاتب الذي يعبّر عن شخصه وآرائه كتابة.

3 ـ مرحلة ما قبل الأعمال الشاقة:

كتب في العام ذاته أي عام 1846 قصة «الازدواجي» أو يترجمونها أحياناً بعنوان «المثل» يثور بطل القصة واسمه غوليادكين على واقعه، ويرى أنَّ من حقه أن يعيش كما يعيش الأغنياء، وبعد عدة محاولات فاشلة لولوج مجتمع الطبقة الغنية تنفصم شخصيته إلى غوليادكين الحقيقي وهو إنسان شريف ولكنَّه فاشل، والشخصية الثانية غوليادكين المنافق ولكنّه ناجح، وهناك صراع بين هاتين الشخصيتين، الشخصية الثائرة، والثانية المستسلمة، وينتهي الصراع إلى المرض فالموت. يتابع دوستويفسكي موضوع الشخصية الشبيهة في أعماله القادمة ولا سيما في رواية «الجريمة والعقاب» 1866 ورواية «الأخوة كارامازوف» عام1880.

انتقد ممثلو الاتجاه التقدميِّ النهج المسالم الذي ظهر في أدب دوستويفسكي، وبدأت الهوة تتسع بين دوستويفسكي من جهة، وبين الناقد بيلينسكي (1811 ـ 1848) من جهة أخرى، فكان دوستويفسكي يؤمن بإمكانيات الشعب الروسيِّ، ويؤمن بالإنجيل، في حين أنَّ بيلينسكي وفريقه

كانوا من أنصار الثورة على الواقع المر والظالم، وكتب دوستويفسكي قصة «ربة البيت» (1847)، وكتب دوستويفسكي في هذه الفترة قصة «الليالي البيضاء»، عام 1848، فهناك فترة في صيف مدينة بطرسبورج لا يختفي فيها النور، فالليالي بيضاء، وتجري أحداث القصة في الليالي البيضاء، وفي العام ذاته كتب قصة «القلب الضعيف»، وكتب بعد مرور عام قصة «نيتوشكا نيزفانوفا» أيّ عام 1849 أيّ في العام ذاته الذي اعتقل فيه.

4 ـ الاعتقال والأعمال الشاقة:

تعرف دوستويفسكي على مفكر ثوريٍّ روسيٍّ، اسمه ميخائيل بتروشيفسكي (1821 ـ 1866)، وأخذ يتردد على حلقته الثورية منذ عام 1847، وكانت الحلقة تناقش الأوضاع السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة في روسيا، وكان دوستويفسكي عضواً نشيطاً فيها، ودعا إلى الثورة، وكان برنامج الحلقة ينادي بإلغاء نظام القن وبتطبيق المساواة والإخاء، وتأثر أعضاء الحلقة بأفكار المفكر الفرنسيِّ الطوباوي فوريه، وبأفكار سان سيمون اللذين كانا يؤمنان أنَّ الإنسان طيب بطبيعته، إلا أنَّ المجتمع يفسده. وحاول أعضاء الحلقة الحصول على مطبعة سريِّة، وانتهى أمر الحلقة باعتقال أعضائها، إذ قام أحد أعضائها بالوشاية، فاعتقلوا ليلاً، وبينهم دوستويفسكي، الذي أمضى ثمانية أشهر في زنزانة منفردة، في قلعة بطرس وبولس في مدينة بطرسبورج. وأظهر في أثناء استجوابه الشجاعة والنبل والحكمة، وصرح بأنَّه اشتراكيّ، لأنَّ الاشتراكيّة فكر العصر، وتعمّ العالم، ولن يكون من اللامباليين تجاهها. واعتقل معه ستة وثلاثون عضواً في حلقة بتروشيفسكي، كما اعتقل أخو دوستويفسكي ميخائيل وهو الأكبر لمدة شهرين، وأخوه أندريه لمدة خمسة عشر يوماً.

ولذلك كانت العقوبة رهيبة، فكان القيصر نيكولاي الأول، الذي حكم روسيا ما بين (1825 ـ 1855) يخشى الحركات الثوريّة، ولا سيما بعد ثورة عام 1848 التي نشبت في باريس، وحكم على الكاتب بالإعدام، واقتيد دوستويفسكي في 22 كانون الأول عام 1849 مع أعضاء الحلقة إلى ساحة الإعدام المطّوقة بالقوات المسلحة، وأُلبِسوا قمصاناً طويلة بيضاء على قرع الطبول، وقُرىء عليهم الحكم بالإعدام رمياً بالرصاص، وأوثق ثلاثة منهم إلى أعمدة خشبية مغروزة في الأرض، وكان الروائي ينتظر دوره في المجموعة الثلاثية، الثانية. ووقف أمام كلٍّ منهم مجموعة من الجنود شاهرين بنادقهم المحشوة بالرصاص، وظل المحكومون ينتظرون تنفيذ الحكم مدة نصف ساعة في صقيع بلغ عشر درجات تحت الصفر، ثم جاءت عربة، وقُرىء على المحكومين قرار القيصر بتخفيف الحكم من حكم بالإعدام إلى حكم بالأعمال الشاقة، وكانت هذه العملية تمثيلية مدبرة من القيصر نفسه، لكي يفقدهم عقولهم، ويظهر بالوقت ذاته مظهر الرحيم الغفور، ولقد فقد أحدهم

عقله بالفعل، وطلب أحدهم في أثناء الانتظار إطلاق النار، لأنَّ انتظار الموت أصعب من الموت نفسه، وشعر دوستويفسكي بعد استبدال القرار بالفرح، وكأنَّ حياة جديدة وهبت له، وكأنَّه ولد من جديد، ولقد وصف الأحداث المذكورة في رواية «الأبله».

واقتيد في الرابع والعشرين من كانون الأول عام 1849 إلى سيبيريا، أيّ في ليلة عيد الميلاد، وأمضى في الطريق شهراً كاملاً، فوصل إلى أومسك في 23 كانون الثاني عام 1850، وأمضى الكاتب أربعة أعوام بالأعمال الشاقة في سيبيريا، التي سار إليها مع زملائه مكبلاً بالقيود والأغلال، وأمضى ست سنوات لم يسمح له خلالها بتبادل الرسائل، جندياً في كتائب المشاة، ولم يسمح له خلال عشر السّنوات المذكورة الكتابة وسمح له فقط بقراءة كتاب واحد وهو الإنجيل، الذي حفظه خلال العشرة أعوام عن ظهر قلب، وأعطيت له الحرية عام 1859، وعاد إلى بطرسبورج إلى عالم الأدب، بعد أن أمضى فترة طويلة من حياته بين المجرمين والسارقين، ولكنَّه تعرف أكثر على حياة الناس البسطاء وهذا واضح في أدبه.

5 ـ الفترة التي تلت الأعمال الشاقة:

أصدر دوستويفسكي بالتعاون مع أخيه الأكبر ميخائيل مجلة «الوقت» ما بين عامي (1861 ـ 1863)، ثم مجلة «العصر» ما بين عامي (1864 ـ 1865) وقد رحب دوستويفسكي في مجلة «الوقت» بإلغاء نظام القنانة، ونادى بوحدة جميع طبقات الشعب الروسيِّ، وأصدر عام 1859 قصة «بلدة ستيبا نتشيكوفو وسكانها» متأثراً بالمسرحيِّ الفرنسيِّ موليير (1622 ـ 1673)، وأصدر عام (1861) رواية «المذلون والمهانون» يتابع فيها تصويره لموضوع الفقراء، ويصوّر التناقض الطبقيّ بين الظالمين والمظلومين، بين الأغنياء والفقراء.

وأصدر عام (1862) كتاب «ذكريات من بيت الموتى» يصوّر فيه حياة المنفيين والمساجين في سيبيريا، حيث أمضى أربع سنوات مكبلاً بالقيود، ويصور شخصية الملازم تنيكوف الذي يتلذذ بتعذيب المساجين وجلدهم.

وكتب المؤلف في كتاب «ذكريات من بيت الموتى» 1862: «والحق أنهم كانوا لا يترددون في جلدنا، إذا استحققنا الجلد، أيّ إذا هفونا أدنى هفوة، فالنظام يقضي بذلك،.. كان العقاب دون مبرر مطبقاً، وكان ذلك يسمح لبعض المرؤوسين الميالين لإبداء أهمية بالغة في تطبيقه تطبيقاً عشوائياً..»(7).

وتابع: «إنَّ معظم المساجين، بل جميعهم يحيون في سجنهم حياة تختلف اختلافاً كلياً عن معيشتهم المنزليِّة، لا يستثنى من ذلك أحد، بما فيهم الذين حكموا بالسجن مدى الحياة، فهم

يعيشون حياة قلقة مضطربة، لا يهدأ لهم بال، ولا يطمئن لهم حال»(8) وعلى أيّة حال فإنَّ المؤلف يشبّه حياة المساجين بحياة الأموات في قبورهم، إنَّهم أحياء وأموات بالوقت ذاته، ونجد هذا التشبيه عنده وعند غيره، فلقد سجن الشاعر المخضرم الحطيئة(توفي عام 678 م.) في زمن الخليفة الراشديّ الثاني عمر بن الخطاب(توفي عام 644 م.) رضي الله عنه وطلب منه المغفرة وقال:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ   زغب الحواصل لا ماءُ ولا شجرُ؟

ألقيت كاسبهم في ُقعر مظلمةٍ   فاغفرْ عليك سلام الله يا عمرُ

وفي أشعار شعراء آخرين، فالسجين هو الحي الميت في آن واحد.

وأمضى دوستويفسكي فترة في الأعمال الشاقة في سيبيريا، ويقول عن أرض سيبيريا «أرض غنية، ومباركة»، ولكن يجب معرفة استثمارها، ويجيد السيبيريون استثمار أرضهم.

وكان السجناء يقضون النهار في فناء السجن، أمَّا الليل، فينامون في مهاجع مقفلة، فكان المهجع «غرفة طويلة ذات سقف واطئ، ومعتمة، وذات رائحة كريهة، لعدم تغيير الهواء»، وعاش في هذه الغرفة نحوّ الثلاثين شخصاً.

قرأ الإنجيل وهو الكتاب الوحيد المسموح به في أثناء الأعمال الشاقة وسرق منه، ولكنَّ السارق أعاده له. يقول دوستويفسكي: إنَّ السجناء كانوا من جميع المناطق يمثلون جميع الأديان فبينهم كان مسلمون، وعددهم ثلاثة إخوة، اثنان في سن متقدم والثالث في ربيع عمره، لا يزيد عمره عن اثنين وعشرين عاماً، واسمه علي. أعجب به الكاتب دوستويفسكي، وكما أعجب بجماله، وكان مكانه في المهجع إلى جانب دوستويفسكي، وارتاح الكاتب بجواره، وسرَّ لأنَّ جاره طيب القلب وذكي، كانت ابتسامته رائعة، وجذبت الكاتب عيناه الواسعتان والجميلتان، علي هو الأصغر في الأسرة، اثنان من إخوته معه في السجن، واثنان يعملان في مصنع السجن، ولقد اشترك الأخوة الستة في ذبح تاجر أرمنيّ ونهبه، وكشف الموضوع، وأرسل الأخوة الخمسة إلى الأعمال الشاقة في سيبيريا، وكان علي قد اشترك مع أخوته من دون قصد، إذ توجه معهم من دون أن يسألهم إلى أين، لأنَّه الأصغر، ويقضي واجب احترام الكبار ألا يسألهم القصد من سفرهم، ولقد خففت المحكمة مدة سجنه لمدة أربع سنوات وعامله أخوته معاملة الأب للابن.

ويشيد دوستويفسكي بذكاء علي، الشاب الذي كان سجيناً معه، حيث كان يقضي الأعمال الشاقة، كما يمتدح ذكاءه وشخصيته القوية، وكان يتجنب الخصام، ولكنّه يثأر لكرامته إذا أهينت. وكان يستطيع الدفاع عن نفسه، ولم يتخاصم مع أحد، لأنَّ الجميع أحبوه، ولاطفوه ويقول دوستويفسكي إنَّ علياً كان لطيفاً معه، وبالتدريج أخذ دوستويفسكي يتحدث معه، وأتقن علي اللغة الروسيّة خلال

أشهر محدودة، في حين إنّ إخوتَه لم يتعلموا اللغة الروسيّة، ويشير دوستويفسكي إلى ذكاء علي وتواضعه، ورغبته في التفكير والتأمل ويعد لقاءه بهذا الشاب «إنَّني أتذكر اللقاء بهذا الشاب كواحد من أجمل اللقاءات في حياتي»، ويعتقد الكاتب بأنَّ علياً أينما كان سيرى السعادة.

كان عليٌّ يحبُّ العمل، وفي إحدى المرات عندما كان دوستويفسكي يفكر بعلي، ويفكر بدغستان وجمالها وعيدهم الإسلاميِّ، فسأله دوستويفسكي عن أسرته، فقال علي إنَّ لديه أختاً جميلة ووالدةً أيضاً كانت فائقة الجمال، ورآها في أحلامه وهي تبكي عليه. كان عليّ ينام على مقربة من دوستويفسكي، وعن طريق علي تقرب دوستويفسكي من إخوته، واستطاع علي أنْ يتعلم مهنة النجارة، والخياطة، وتصليح الأحذية.

وأخذ دوستويفسكي يعلم علي القراءة والكتابة باللغة الروسيِّة، وتعلم القراءة والكتابة خلال ثلاثة أشهر، لأنَّه كان يتعلم اللغة الروسيّة بشغف وبمحبة، وتبادل دوستويفسكي وعلي المحبة.

6 ـ صورة الغرب في أدب دوستويفسكي:

ظهر بحث «ذكريات شتاء عن مشاعر صيف» في مجلة «الوقت» سنة 1863 في عددي شهري شباط وآذار، وقام برحلته في صيف عام 1862،وأمضى في أوروبا الغربيِّة ثمانين يوماً , زار برلين وكتب : «لاحظت أنَّ هذه المدينة تشبه بطرسبورج شبهاً عجيباً.. فقلت لنفسي: «رباه أكان يستحق هذا مني أن أضني جسمي في القطار يومين كاملين في سبيل أن أرى ما أنا هارب منه؟»(9).

وبدأ الفصل الثاني بكلمة لمسرحي روسيّ اسمه فونفيزين(1724 ـ 1792) «الفرنسيُّ محروم من العقل، ولو أُوتيَ عقلاً لعدَّ ذلك أكبر شقاء يصيبه» كتب هذه الفكرة في رسالة له من باريس في أثناء علاجه هناك.

عاش دوستويفسكي في باريس ثلاثة أسابيع، وفي لندن عاش ثمانية أيام، يكتب عن لندن: «رأيت أمهات يقدن بناتهن ليتاجرن بهن، صبيات في الثانية عشرة من أعمارهن يمسكن ذراعك ويسألنك أن تتبعهن...».

يكتب عن لندن: «ارتباط الرجل بالمرأة كثيراً ما يكون في صفوف العمال، وفي صفوف الفقراء، وبوجه عام، ارتباطاً غير شرعي، لأنَّ الزواج يكلف نفقات باهظة»(10).

ويكتب عن باريس: «إنَّ جمع ثروة كبيرة وامتلاك أكبر عدد ممكن من الأشياء قد أصبحا القانون الرئيسي للأخلاق، أصبحا ديانة الباريسيِّ.. فإذا شئت الآن أنْ يكون لك في نظر الناس اعتبار، فلا بدَّ لك أن تجمع ثروة، وأن تكسب أكبر عدد ممكن من الأشياء، وإلا لم يكن بوسعك أنْ تطمع في أنْ يحترمك الناس، بل ولم يكن وسعك أنْ تطمع في احترام نفسك أيضاً»(11).

«إنَّ الباريسيّ يعد نفسه أقل من (لا شيء) حين تكون جيوبه خالية، وذلك عن وعي دقيق واقتناع عميق، يتسامح الناس معك تسامحاً مدهشاً، إذا كنت تملك مالاً»(12) ويتابع: إنَّ الفرنسيَّ مستعد لبيع أبيه.

ويتحدث عن العمال الفرنسيّين: «إنَّ مثلهم الأعلى الوحيد هو أن يصبحوا مالكين، وهو أن يجمعوا أكبر مقدار ممكن»(13)، ويتحدث عن الأهداف الثلاثة وهي الحرية والمساواة والأخوة ويقول: «فما هي الحرية المنشودة؟ إنَّ الحرية تساوي في نظر جميع الناس أن يفعلوا كلَّ ما يحلو لهم، في حدود القانون، متى يستطيع المرء أن يفعل كلَّ ما يحلو له؟ حين يملك مليوناً، هل تهب الحرية مليوناً لجميع الناس؟ لا، طبعاً، ما الإنسان من دون مليون؟ إنَّ الإنسان الذي لا يملك مليوناً، ليس ذلك الذي يفعل كلَّ ما يحلو لـه، وإنّما هو ما يفعل به الآخرون كلَّ ما يريدون»(14).

والمساواة تعني المساواة أمام القانون، ولكن كيف يطبق هذا القانون؟ يطبق كما تطبق الحرية.

الأخوة وهي غير موجودة، ولذلك يحاولون خلقها دون جدوى، لأنَّ الروح الفرديّة أقوى منها، فكلٌّ فرد يفكر بذاته وبأسرته.

الأسرة الفرنسيّة كما يصفها دوستويفسكي: يكتب دوستويفسكي أنَّ الباريسيّة إنَّما خلقت للعشيق، (وأنَّ الزوج لا حيلة له) ويكتب أنَّ الزواج صفقة مالية فإذا كانت إيرادات كلٍّ من الطرفين متساوية تم الزواج، فإذا فرضنا أنَّ رأسمال الخطيبة أكبر ولو قليلاً من رأسمال الخطيب رفض الخطيب، وجرى البحث عن رجل أنسب، يضاف إلى ذلك أنَّ الزواج القائم على الحبِّ يصبح مستحيلاً أكثر فأكثر، ولا تطلب الزوجة من زوجها الإخلاص وكذلك الزوج، فلا يضايق أحدهم الآخر في هذه المسألة، لأنَّ الإخلاص في الحياة الزوجيّة مستحيل، والزوج والزوجة يدركان ذلك إدراكاً تاماً. وبذلك فإنَّ رأي دوستويفسكي بالغرب يشبه إلى حدٍّ ما رأي الأمير أسامة بن منقذ (1095 ـ 1188) الذي عبّر عن رأيه بالغرب في كتابه «الاعتبار» الذي ألفه خلال عشر سنوات ما بين (1164 ـ 1174)، ويصف فيه الأجانب بأنَّهم لايغارون على نسائهم. ولا بأس من الإشارة إلى أنَّ كتاب «الاعتبار» مترجم إلى اللغة الروسيِّة، وقام بترجمته الأكاديمي كراتشكوفسكي(1883 ـ 1951).

ويصف دوستويفسكي الأجانب في معظم أعماله بصفات سلبية. في رواية «الأبله»(1868) قام شخص بولونيّ بإغواء فتاة روسيّةٍ, اسمها أغلايا, مدعياً أنَّه كونت، وتبيّنَ أنَّه ليس كونتاً بعد زواجها منه, وفي رواية «الأخوة كارامازوف»(1880) بولونيّ أغوى فتاةً روسيّةً، وفي قصة «التمساح» يصف الألمان بعبادة المال، وكذلك في رواية «الجريمة والعقاب»(1866)، وكذلك في رواية «المقامر»(1866).

وكتب في المرحلة ذاتها قصة بعنوان «قصة أليمة» صدرت عام 1862، كما كتب عام 1865 قصة

بعنوان «التمساح»، وكتب قصة «في قبوي»عام 1864 ويناقش فيها المؤلف آراء مفكر روسيّ، وهو تشيرنيشيفسكي (1828 ـ 1889) الذي كان يؤمن بإمكانية بناء المجتمع الإنسانيّ. على أسس علميّة والتخلص من المصائب الاجتماعيّة، إذا بني المجتمع على أساس العقل، وشبّه ذلك المجتمع (بالقصر الكريستاليّ)، وجاء دوستويفسكي وأخذ يناقشه في هذه القصة، فرأى أنَّ الحياة الإنسانيّة لا تبنى على أساس العقل، ويتمرد بطل القصة على الأوضاع الاجتماعيّة القائمة.

توفي أخو الروائي وشريكه في إصدار مجلة «الوقت» و»العصر» واسمه ميخائيل عام 1864 وتولى دوستويفسكي تسديد الديون الكثيرة المترتبة على المجلة وعلى أخيه، وساعد في إعالة أسرة أخيه، وبقيت الديون تلاحقه فترة طويلة، لدرجة، يقال إنّه كان لديه استعداد للعودة إلى الأعمال الشاقة على أن يتخلص من الديون، وتوفيت زوجته الأولى، في العام ذاته بمرض السل، وأمضى معها الكاتب ست سنوات, تاركة له ابناً من زوجها الأول، وتولى الكاتب تربيته، ولم يكن ابناً صالحاً، كما أنَّ أمَّه لم تكن مخلصة للروائي، وكان عشيقها لا يفارقها، ولذلك فإنَّ عام 1864 كان عاماً صعباً في حياة الروائي، التي كانت تتزاحم عليها المصائب، على حدِّ قول المتنبي (916م ـ 966م):

أبنتَ الدهرِ عندي كلُ بنتٍ　　　فكيفَ وصلتِ أنتِ من الزحامِ

7 ـ رواية «المقامر» 6681:

كتب دوستويفسكي الرواية المذكورة خلال ستة وعشرين يوماً، ولم يكتبها بخط يده، وإنَّما استأجر فتاة تدرس في مدرسة الاختزال، وأخذ يملي عليها الرواية، لعدم وجود وقت لديه يكفي لكتابتها بخط يده، وذلك لأنَّه وقع عقداً مع صاحب دار ناشر واسمه ستيلوفسكي، وبموجب العقد يتعهد صاحب دار النشر بنشر مجموعة أعمال دوستويفسكي، وبتقديم ثلاثة آلاف روبل، وكان دوستويفسكي بأمس الحاجة إليها بسبب تراكم الديون، ويتعهد دوستويفسكي بالمقابل أن يقدّم لصاحب دار النشر المذكور بالإضافة إلى أعماله السابقة رواية جديدة لا يقل حجمها عن اثنتي عشرة ملزمة، وإذا لم يلتزم دوستويفسكي بذلك يصبح من حق الناشر إصدار جميع مؤلفات دوستويفسكي، دون أن يدفع له شيئاً مقابل ذلك خلال التسع سنوات المقبلة، وبذلك يكون دوستويفسكي، بتوقيعه لهذا العقد قد قامر بأتعابه.

وكان دوستويفسكي في ذلك الوقت ينشر رواية «الجريمة والعقاب» في مجلة «البشير الروسيّ»، التي كان سابقاً يعارض توجهاتها، ومع هذا فلقد اضطر للتعاون معها، وبذلك فلقد فكر الروائي بكتابة الروايتين معاً. ويخصص وقت الصباح لواحدة ووقت المساء للأخرى، وهي حالة لا نعرف لها حالة شبيهة في حياة الروائيين الآخرين، وعرض عليه أحد زملائه كمخرج من المأزق أن يتعاون

معه فيساعده في الكتابة ويقوم دوستويفسكي بالتنقيح، فرفض الروائي المذكور قائلاً إنَّه لن يوقع على عمل ليس له، ونصحه أحد الأصدقاء باستدعاء كاتبة اختزال، ولم يكن الاختزال منتشراً في روسيا ذلك الوقت، وبدأ الإملاء على فتاة اسمها آنا التي، قدر لها أن تصبح زوجة له، وكان عمرها لا يتجاوز العشرين عاماً، وبدأت بالكتابة في الرابع من شهر تشرين الأول وانتهت الكتابة في 29 تشرين الأول، وظهرت الرواية مباشرة في كتاب، وكانت فكرة الرواية قد راودته منذ ثلاث سنوات أيّ منذ عام 1863، وكان الروائي مع موظفته يعملان أربع ساعات من الثانية عشرة حتى الرابعة مساءً، ويتابع كلٌّ منهما العمل بعد ذلك على انفراد، وعندما أنجز الروائي العمل، ذهب ليسلمه للناشر، في اليوم الأخير من المدة المحددة بالعقد الموقع من قبلهما، فلم يجده في بيته، فاقترحت عليه موظفة الاختزال آنا أن يسلم المخطوط لقسم الشرطة، إذ وافق القسم على استلام المخطوط بصعوبة، لعدم وجود حالة مشابهة. وعندما سألها رئيس قسم الشرطة, وأنت ما علاقتك به، لماذا تدافعين عن الكاتب؟ أجابت: إنَّني زوجته. ولم تكن زوجته، ولكنَّها وافقت على الزواج منه لكي تساهم في رعاية موهبته، على الرغم من أنَّها أصغر منه بخمسة وعشرين عاماً، كان عمره آنذاك خمسة وأربعين عاماً. وكان متزوجاً سابقاً، وهو الآن أرمل إذ توفيت زوجته الأولى وهي أرملة عام 1864 أَيْ منذ عامين تاركة له صبياً، من زوجها الأول، تبناه الكاتب ورباه، وعذّبه هذا الشاب، وعذّب زوجته الثانية آنا.

الموضوع الأساسي في هذه الرواية هو سلطة المال، وهناك موضوع آخر هو خصوصية الطبع الروسيِّ، الذي يتصف بالتطرف، وبعدم القدرة على إقامة التوازن بين رغبة وأخرى، وللرواية على أيّة حال صلة بحياة المؤلف نفسه، فلقد ولع بالمقامرة في الروليت لفترة طويلة، وكان يمارسها في ألمانيا لأنَّها كانت ممنوعة في روسيا، وربح الكاتب أحياناً مبالغ طائلة، ولكنَّه كان يخسرها في نهاية اللعبة، ولا يبقى معه نقود يسدد بها حساب الشاي والشموع في الفندق الذي يمارسون فيه اللعبة المذكورة، ولم يبتعد عن ممارسة اللعب بالقمار إلاّ في السنوات العشر الأخيرة من حياته، إذ وعد زوجته بذلك.

بطل الرواية شاب في الخامسة والعشرين من عمره يرغب في الربح، ولكن ليس لحل مشاكله الخاصة، وإنَّما لحل مشكلات الآخرين، فالمال بالنسبة إليه ليس هدفاً بحدِّ ذاته، وإنَّما هو وسيلة من أجل الحصول على أكبر مقدار ممكن من الحرية، وهو يريد أن يحصل دفعة واحدة على المبلغ كلِّه، وكان ألكسي يحبُّ ويكره في الوقت ذاته، واستطاع الشاب في إحدى جلسات القمار أن يربح المبالغ كلَّها».. وأنَّ الخزينة ليست مسؤولة عن أكبر من ذلك في لعبة واحدة، فلذلك ستغلق الروليت إلى صباح الغد، أخذت ذهبي كلَّه، فحشوت جيوبي، ثم لممت أوراقي النقديّة.. فهرع الجمهور يلحق

بي...»(15) هكذا يتذكر الشاب إحدى جلسات القمار التي ربح فيها مبالغ كبيرة من المال والذهب.

ألكسي في هذه الرواية يحبُّ بولينا ويكرهها بالوقت ذاته، أمَّا هي، عندما يأتيها بالنقود الطائلة التي ربحها فتبكي وتضحك في الوقت ذاته، قلوب تجمع المتناقضات، جاءت الرواية على صيغة مذكرات شاب، ويحبُّ دوستويفسكي هذه الصيغة، أيّ صيغة المذكرات لأنَّ البطل يصرح فيها عن مكنونات نفسه بنفسه.

8 ـ رواية «الجريمة والعقاب» 6681:

السؤال الأساسي، الذي يطرحه دوستويفسكي (1821 ـ 1881) هل يمكن بناء المجتمع الاشتراكيِّ على أسس علميِّة عقلانيِّة؟ ألا يحتاج الإنسان إلى إشباع حاجاته الروحيِّة؟ تجري أحداث الرواية في الأيام الأولى من شهر تموز، في أثناء حر شديد للغاية، ويبدو أنَّ الروائي اختار فصل الصيف لأنَّ الحر الشديد يثير الأعصاب، وأمَّا مكان أحداث الرواية فهو العاصمة الروسيّة بطرسبورج، وكان دوستويفسكي بوجه عام يحبُّ أن تجري أحداث رواياته في العاصمة، فهو لا يعرف القرية، إنَّه عاش في المدينة ويعرف المدينة.

اسم بطل الرواية راسكولنيكوف ويعني اسم راسكولنيكوف المنشق، شاب طالب جامعيٌّ يدرس في كلية الحقوق، ويبدو أنَّ الروائي اختار هذا الاختصاص لأنَّ له علاقة بالجريمة والعقاب، جميل الطلعة، كان يستأجر في العاصمة غرفة صغيرة هي أشبه بالخزانة، وتقع في الطابق الخامس، وهي على الأصح نصف غرفة، ومع هذا لا يستطيع دفع أجرتها فلذلك فهو يتحاشى لقاء صاحبة البيت، وهي عجوز تؤجره الغرفة مع وجبات طعام، وتقوم الخادمة بتنظيفها.

راسكولنيكوف طالب فقير يعمل بإعطاء الدروس بالإضافة إلى دراسته، ويقوم ببعض الترجمات، التي تؤمن له أسباب عيشه، ولكن بشكل بائس، وكان أحد زملائه قد أعطاه عنوان عجوز مرابية، يستطيع راسكولنيكوف اللجوء إليها لاقتراض مبلغ من النقود في حال الحاجة القصوى، وكان يملك شيئين يمكن رهنهما لاقتراض مبلغ من المال. «ساعة فضية قديمة ورثها عن أبيه، وخاتماً ذهبياً صغيراً يزدان بثلاثة أحجار حمراء، كانت أخته قد أعطته إياه تذكاراً حين افترقا»(16)، فرهن عند العجوز المرابية الخاتم، وشعر نحو العجوز بكراهية كبيرة، منذ النظرة الأولى، وأخذ منها مبلغاً بسيطاً من النقود، وذهب ليشرب الشاي في حانة قريبة، وكان على مقربة منه طالب جامعيٌّ وضابط شاب يشربان الشاي ويرغبان في لعب البلياردو، فقال الطالب الجامعيُّ للضابط هناك أرملة موظف مرابية، وكان راسكولنيكوف يسمع حديثهما، فقال الطالب الجامعيُّ: «هناك من جهة أولى امرأة عجوز غبية سخيفة شريرة خبيثة مريضة، لا قيمة ولا فائدة منها لأحد، بل هي ضارة

لجميع الناس، وستموت في القريب ميتتها الطبيعية.. وهناك من جهة ثانية قوى فتية شابة نضرة، تضيع لأنَّها محرومة من المساعدة وتُعدُّ بالألوف، في كلِّ مكان، إنَّ ثمة مئة أو ألف عمل خير، أو مبادرة رائعة يمكن التحريض عليها أو إصلاح حالها بمال العجوز.،إنَّ ثمة عشرات من الأسر يمكن إنقاذها بهذا المال من الفقر المدقع، والتحلل الأخلاقيِّ، والدمار والفساد.. فماذا لو قُتلت هذه العجوز، وأُخذ مالها ثم وُقِفَ على خدمة الإنسانية بأسرها، على خدمة قضية جميع البشر؟ ماذا؟ ألا تعتقد أنَّ جريمة طفيفة كهذه ستمحوها ألوف الأعمال الخيّرة؟ إنَّنا بقتل فرد واحد نستطيع أن ننقذ حياة ألوف غيره من العفن والفساد والتحلل! يموت واحد ليعيش مئات، مسألة حسابيّة!. إنّها تمتص حياة الآخرين، إنَّها شريرة»(17).

ويجيب الضابط الشاب الطالب الجامعيَّ إنَّ نظام الطبيعة يحميها والحياة من حقها كغيرها، ويطرح الضابط على الطالب السؤال هل تقدم على قتلها، فأجاب الطالب بالنفي، على الرغم من أنَّه لا يدين من يقدم على قتلها.

وجرى الحديث بين طالب وضابط لأنَّ الطالب يرمز إلى الفكر، في حين يرمز الضابط إلى السلاح، والثورة تحتاج إلى الفكر والسلاح، فلا يكفي الفكر وحده وكذلك لا يكفي السلاح وحده، ويجسّد راسكولنيكوف جيل الثورة، الذي يتعهد بالقضاء على النظام الفاسد القديم البالي الذي ترمز إليه العجوز المرابية، وبدأت فكرة قتل العجوز تراود راسكولنيكوف، ولكنَّه ما زال متردداً، فأخذ للعجوز في المرة الثانية الساعة الفضية التي ورثها عن أبيه. وذهب بعد أن سلمها ساعة أبيه الفضيَّة، إلى حانة قريبة وتناول بعض الطعام وشعر بارتياح، وتراجعت فكرة قتل العجوز المرابية، ورأى أنَّ هذه الأفكار الإجرامية التي تراوده لها مصدر واحد وهو الجوع، فما أن ملأ معدته حتى ابتعدت عنه هذه الأفكار «كان راسكولنيكوف كمن تحرر من حمل ثقيل»(18)، واقترب منه شخص ثمل أو سكران، وكان اسم هذا الشخص مارميلادوف الذي حدّثه أنَّه أب لابنة من زوجته الأولى اسمها سونيا ولديه من زوجته الثانية ثلاثة أطفال، يقول مارميلادوف «يستطيع المرء في الفقر أن يظل محافظاً على نبل عواطفه الفطريَّة، أمَّا في البؤس فلا يستطيع ذلك يوماً.. إذا كنت في البؤس فإنَّك لا تطرد من مجتمع البشر ضرباً بالعصا، بل تُطرد منه ضرباً بالمكنسة..»(19).

ويقول مارميلادوف لراسكولنيكوف إنَّه يجب أن يكون لكلِّ إنسان مكان يذهب إليه في الأيام السوداء، أمَّا هو فلا يوجد لديه ذلك المكان، لا بل يوجد أمامه سور عالٍ لا يستطيع تجاوزه، ولذلك جاع أطفاله، واضطرت ابنته للعمل بالدعارة لتطعم إخوتَها الصغار، فلقد أوحت إليها زوجة أبيها بذلك، وأصبحت تحمل البطاقة التي تحملها النساء الساقطات، لأنَّ الفتاة الشريفة لا تجني من عمل شريف نقوداً كافية، في مجتمع لا شرف فيه. وساعد راسكولنيكوف مارميلادوف في الوصول إلى بيته لأنَّ الأخير كان ثملاً.

وأخبرته الخادمة في اليوم التالي أنَّ صاحبة البيت تريد تقديم شكوى للشرطة عليه لأنَّه لا يدفع أجرة غرفته، وطلبت منه أن يعمل فقال لها: إنَّه يعمل، وعمله التفكير فقهقهت، وانتابتها نوبة من الضحك، وأعطته رسالة من أمِّه تخبره فيها إنَّ أخته دونيا كانت تعمل خادمة ومربيّة في بيت إقطاعيّ اسمه سفدريغايلوف، الذي حاول الاعتداء عليها أكثر من مرة، ولا سيما بعد أن يشرب الخمرة، واستطاعت الدفاع عن نفسها من دون أن تسيء إليه ولأسرته، وفي إحدى المرات وجدته زوجته يحاول مع دونيا، فظنت أنَّ دونيا موافقة فطردتها من بيتها، وأخذت تسيء إليها في كلِّ البيوت لدرجة أن بعض الناس أرادوا تلويث بوابة البيت أيّ بيت دونيا وأمِّها بالقطران، وتلوّث بوابات البيوت التي تسيء فيها البنات الأدب، هكذا كانت العادات في روسيا في ذلك الوقت، ولذلك أشفق عليها سفدريغايلوف، وقدّم لزوجته رسالة كانت دونيا قد كتبتها له، ترفض فيها مواعيده السريّة، وتذكره بأنَّه أب وزوج، وتصوّر له خساسته وظلمه، إذ يعذّب فتاة فقيرة، عزباء لا تحتاج إلى مزيد من العذاب والشقاء، فعندما عرفت زوجته ذلك عادت وزارت بيوت الناس كلِّهم وأخذت تمدح دونيا، وتشهد على براءتها، وتقرأ للناس رسالتها، ولذلك بدأ يتقدم لدونيا الكثير من الخطاب، ومن بينهم أحد أقرباء زوجة سفدريغايلوف، وهو محام عمره خمسة وأربعون عاماً، يرغب بالزواج من إنسانة فقيرة لكي يتحكم بها، إذا كانت سونيا مارميلادوف رمزاً للتضحية بالذات من أجل الآخرين، فإنَّ دونيا أخت راسكولنيكوف تريد أن تضحي بذاتها من أجل أخيها، تضحي سونيا من أجل إخوتها، وتضحي دونيا من أجل أخيها، ولكن ليس من حقهما أن تقدما على مثل هذه التضحية، هنا يختلط مفهوم الخير بمفهوم الشر، هما تظنان أنهما تقدمان الخير، في حين أنَّ هذا الخير هو الشر بحدِّ ذاته، هناك أحياناً تمتزج الطهارة بالقذارة، إنَّ زواج دونيا من لوجين برأي راسكولنيكوف هو قذارة، ولذلك حسم قراره، ورأى ضرورة قتل العجوز، ويرى حلماً أنَّ حوذياً يحمّل حصانه أكثر مما يتحمل ويجلده وبعد ذلك يضربه بقضيب الحديد، ويقدم راسكولنيكوف على تنفيذ الجريمة وهي قتل العجوز المرابية، ويقتلها بالبلطة لأنَّها شريرة، وترمز إلى النظام القديم الذي يجب أن يدمر، ويقضى عليه تماماً، وعلى أنقاضه يمكن بناء روسيا الجديدة، على أسس عادلة. ولكنَّ نظريته تنهار مباشرة بعد تنفيذ الجريمة، فتدخل أخت العجوز وهي إنسانة مظلومة من قِبل كلِّ الناس حتى من قِبل أختها المرابيِّة، ويضطر راسكولنيكوف لقتلها، لكي يمحي آثار الجريمة، ومن ثمَّ فهو يقتل إنسانة بريئة، ومن ثمَّ فإنَّه يقتل واحدة من الناس الذين يحمل سلاحه باسمهم ومن أجلهم، لأنَّ ساعة القتل برأي دوستويفسكي تعني ساعة القيام بالثورة الاجتماعيِّة ضد الظلم والقهر والاستغلال الذي تجسده في هذه الرواية العجوز المرابية.

إنَّ قتل إليزافيتا أخت العجوز يعني أنَّ الحياة بموجب الحساب خطأ ويجد راسكولنيكوف شبهاً

كبيراً بينه وبين كلٍّ من لوجين وسفيدريغايلوف، واحد يريد الزواج من دونيا، والآخر كان يريد الاعتداء عليها، وهي أخت راسكولنيكوف، كان لوجين يعتقد أنَّه إنسان جيّد لأنَّه يفكر بمصالحه فقط، ولو كان كلُّ الناس مثله لعمّ الخير، لأنَّ كلَّ إنسان يحقق مصالحه، إنَّه صاحب رأي أناني، ولكن الأمر الغريب أنّ هذا الإنسان الأناني يظن أنَّه بخدمة نفسه، يخدم المجتمع، ومن ثمَّ فهو يلتقي مع راسكولنيكوف الذي يسعى لخدمة المجتمع، مجتمع الفقراء، ومن ثمَّ فإنَّ المسافة بين التصرف القذر والتصرف النبيل هي خطوة واحدة صغيرة، يتم إصلاح المجتمع بنظر لوجين حين يجني كلُّ فرد من أفراده الخير لنفسه، والمجتمع مؤلف من أفراد، فيعم الخير للمجتمع كلِّه، يقول لوجين: «معنى هذا أنَّني حين أجني خيراً لنفسي وحدي، فإنَّما أحصّل في الوقت ذاته خيراً لجميع الناس»(20). ويسأله راسكولنيكوف قد تصطدم مصالح فرد مع مصالح فرد آخر، أو مجموعة من الأفراد فما العمل في مثل هذه الحالة. ويجيب لوجين إنّه مستعد للقتل إن اضطر في سبيل تحقيق مصالحه الخاصة، ويقدم لوجين بالفعل على أعمال خسيسة وسافلة في سبيل الوصول إلى مصالحه، مثل أنَّه دس قطعة نقود في جيب سونيا واتهمها بعد ذلك بالسرقة، لكي يسيء لها ولراسكولنيكوف، ولكنَّ هنا شاهداً وهو ليبزياتنيكوف شهد بأنَّه رآه وهو يدس النقود. ومن ثمَّ فإنَّ شخصية لوجين وراسكولنيكوف متشابهتان في بعض النقاط، ويخيف هذا الشبه راسكولنيكوف، لأنَّه يثور على أمثال لوجين، فوجده شبيهاً به.

أمَّا الشبيه الحقيقي لراسكولنيكوف، فهو سفيدريغايلوف الإقطاعي، الذي تعمل دونيا أخت راسكولنيكوف خادمة في بيته، والذي تسبب بقتل زوجته مارفا، والذي يقول إنَّ طيفها يزوره أحياناً، يستطيع هذا الإنسان أن يقدم على جريمة القتل ليس بسبب نظرية معينة، كما هو الحال عند راسكولنيكوف، ولا لأنَّ مصلحته تتطلب ذلك، يقدم على القتل بلا سبب منطقي، ويبدو أحياناً أقرب إلى الرومانسيِّة من راسكولنيكوف، وكأنَّ الأخير تلميذ للأول. والمسافة بين الاثنين لا تتجاوز الخطوة الواحدة، ولقد أقدم سفيدريغايلوف على الانتحار فقط لأنَّه فهم أنَّ دونيا لا تحبُّه ولا تستطيع أن تحبَّه، وفي لحظة من اللحظات عندما استدعاها إلى بيته، وأغلق الباب المفتوح، وأطلقت عليه النار من مسدسها، فجرحته ولم تقتله، وكادت في النهاية أن تستسلم لرغباته، ولكنَّه طمع في حبِّها، وليس فقط في جسدها، فعندما يئس من الوصول إلى حبِّها، أعطاها المفتاح، ووزّع قسماً من أمواله على سونيا مارميلادوف وعلى الفقراء، وانتحر لأنَّ الحياة بلا معنىً بالنسبة له.

وقبل إقدامه على الانتحار يرى في منامه أحلاماً بشعة، تدل على بشاعة روحه، فقد أراد أن يتزوج فتاة صغيرة، وأعطى أهلها نقوداً، اتجه سفيدريغايلوف إلى قلب دونيا لعلها تنقذه من الانتحار، فرفضته فكان مصيره الموت، الذي كان يتربص براسكولنيكوف لولا أن أنجدته سونيا

مارميلادوف التي أهدته إلى طريق الاعتراف، فالبعث الروحيّ.

يدرك راسكولنيكوف أنَّه يشبه كلاً من سفيدريغايلوف ولوجين، ولكنَّ، إدراكه غير واع، أيّ أنَّ الإنسان يعرف من الأشياء أكثر من تلك التي يعبّر عنها، إنَّه وعي ضبابي، وشعر مباشرة ببعده عن أخته وعن أمِّه، لا يستطيع أن يضم والدته، فكأنّه انتحر، لديه صديق اسمه رازوميخين، وهو بالوقت ذاته صديق المحقق بارفيري، الذي عرف أنَّ راسكولنيكوف هو القاتل من خلال تحليله لمقالة نشرها سابقاً راسكولنيكوف في إحدى الجرائد، يقسّم فيها الناس إلى عظماء وبسطاء، يثور العظماء على الأنظمة القديمة ويبنون أنظمة جديدة على أنقاضها، أمَّا البسطاء فدورهم في الحياة استمرار الجنس البشريِّ، والتصفيق للعظماء إن انتصروا.

ويولد كلٌّ من العظماء والبسطاء بطبيعتهم، ويولد العظماء مرة مثلاً كلَّ مئة أو ألف سنة، ويحدث أحياناً أنَّ إنساناً عادياً يظن نفسه عظيماً، ولكنَّه يفشل، ويهرق العظماء الدم في سبيل تنفيذ أفكارهم، من هؤلاء العظماء نابليون بونابرت (1769 ـ 1821) وغيره.

واستطاع المحقق الذكي بارفيري معرفة أنَّ القاتل هو هذا الشاب، ولكن لا توجد لديه أدلة كافية، واعترف راسكولنيكوف لدائرة الشرطة وحكم عليه بالأعمال الشاقة لمدة ثمانية أعوام في سيبيريا وذهبت معه سونيا وتزوجها فيما بعد، بعد أن تأكد بأنَّها إنسانة صادقة وجيدة، وإن اضطرت للسقوط في فترة من فترات حياتها، أمَّا أخته دونيا فتتزوج صديقه رازوميخين، وأمّه لا يحدث لها شيء؛ فتظن أنَّ ابنها مسافر في مهمة دبلوماسية، ولا يخطر على بالها أنَّ ابنها قاتل.

هذه الرواية هي الرواية الأولى التي أتاحت لدوستويفسكي الوصول إلى العالميِّة، وهي رواية إيديولوجيّة، فالبطل عبد لأفكاره، تقوده الفكرة إلى حيث تشاء، وهي رواية اجتماعيّة، ونفسيّة وفيها شيء من خصائص الرواية البوليسيِّة، وهو عنصر التشويق عن طريق المفاجآت ولكن المفاجأة ليست هدفاً بحدِّ ذاتها، وإنَّما هي وسيلة لتوضيح فكرة مفادها أنَّ الحياة مليئة بالمفاجآت، ومن ثمَّ تحسب بأنَّ اثنين ضرب اثنين يساوي أربعة، وهذا صحيح في الحساب، ولكنَّ الحياة قد تعطيك نتائج أخرى قد تكون النتيجة أربعة أو خمسة.. لأنَّ الحياة أغنى من الحساب، فقد حسب راسكولنيكوف أنَّ أخت العجوز لن تكون في البيت في ساعة معينة، وإذ بها تأتي في تلك الساعة ساعة تنفيذ الجريمة ويضطر لقتلها.

بدأ دوستويفسكي بهذه الرواية نوعاً جديداً من الراويات وهي الرواية ذات الأصوات المتعددة على حد تعبير باختين (1895 ـ 1975)، فهنا صراع بين أفكار وليس بين شخصيات، فتقوم الشخصيات بتجسيد الأفكار، وهناك فكرتان رئيسيتان، الأولى الفكرة الروحيّة المثاليّة، والتي تعني إذا كنا نريد الخلاص فعلينا أن نضحي من أجل الآخرين، وأن نعطي بلا حساب وبلا مصلحة، ومن

أجل الله لا من أجل الجاه، تجسد هذه الفكرة في هذه الرواية سونيا مارميلادوف، التي ضحت بذاتها من أجل إخوتها الصغار، والفكرة الثانية، وهي الفكرة الماديّة العلميّة التي تأخذ بمعطيات العلم والعقل، والتي يجسدها هنا راسكولنيكوف، الذي يؤمن بضرورة القضاء على الظالمين وبناء مجتمع جديد تسوده العدالة والمساواة عن طريق الثورة، ويقف الكاتب على الحياد من هاتين الفكرتين؛ فلا يتدخل لصالح هذه أو تلك، ولكن عواطفه لصالح الفكرة الأولى بدليل أنَّه جعل راسكولنيكوف يندم ويتوب ويعترف، ولم يستفد من النقود التي نهبها من عند العجوز المرابيِّة، إذ وضعها تحت صخرة كبيرة في حديقة مهجورة وبعد ذلك سلمها للسلطات القضائيِّة، ولم يصبح من أمثال نابليون بونابرت (1769 ـ 1821) كما كان يريد، لأنَّ نابليون استطاع أن يُحقق ما حققه على حساب دماء الأبرياء، لأنَّه عديم الضمير والوجدان، أمَّا هو فيعذبه وجدانه، ولذلك يعود إلى الشعب وإلى أفكاره وإيمانه بالجذور وبتراب الوطن، تلك الفكرة التي آمنت بها سونيا مارميلادوف، والتي عبرّ عنها المحقق بارفيري، إذ شعر بابتعاد المثقف عن جذوره، عن شعبه ووطنه، وكأنَّه ترجمة لنصٍ أجنبيّ.

9 ـ رواية «الأبله» 8681:

يقول دوستويفسكي عن فكرة الرواية «فكرة الرواية هي فكرتي القديمة المحببة، والصعبة إلى درجة أنَّني ظللت طويلاً لا أجرؤ على تناولها.. والفكرة الأساسيّة للرواية هي تصوير إنسان رائع تماماً، ولا يوجد شيء أصعب من ذلك في الدنيا وخاصة الآن، فكلُّ الكتّاب، وليس كتابنا فحسب، بل وحتى جميع الكتّاب الأوروبيّين، الذين حاولوا التصدي لتصوير الإنسان الرائع تماماً كلّهم نكصوا، لأنَّ هذه المهمة لا حدود لها، فالرائع هو المثال، والمثال، سواء كان لدينا أم لدى أوروبا المتحضرة، لمّا يتشكل بعدُ».

إذن المشكلة الأساسية التي تصدى لها الروائي هي تصوير الإنسان الرائع، وبما أنَّ الإنسان الرائع غير موجود في الواقع، فاستقى الروائي مادته من الكتب الأدبية، يشبه بطل الرواية الأديب الروسيّ العظيم ليف تولستوي (1828 ـ 1910) فجاء اسمه مشابهاً لاسم تولستوي، فاسمه ليف نيكولايفتش ميشكين واسم تولستوي، ليف نيكولايفتش تولستوي، كان هذا الإنسان قوياً وضعيفاً بالوقت ذاته، فاسمه الأول ليف يعني الأسد، وكنيته ميشكين تعني الفأر، أيّ يجمع القوة المتناهيّة والضعف المتناهي، هو غني وفقير بآن واحد، فلا يوجد لديه إلا صرة ثياب وبالوقت ذاته هو وريث ورثة كبيرة، إذ وصلته رسالة وهو في سويسرا من شخص اسمه سالازكين يبلغه فيها أنَّ خالته ماتت منذ خمسة أشهر، وهي الأخت الكبرى لأمّه، ولا يعرفها الأمير، وكان وريثها الوحيد هو الأمير، وكتبت وصيتها التي يرث بموجبها مليون ونصف المليون روبل.

يستطيع أن يكتب بأكثر من خط، أيّ يستطيع أن يتقمص أكثر من شخصية، يأتي من سويسرا حيث كان يتعالج من مرض الصرع، أيّ يأتي من مكان ما، وعمره سبعة وعشرون عاماً، يمثل الأمير ميشكين الاتجاه المتسامح والروحيّ والمثاليّ إنَّه يشبه إلى حدٍّ ما السيّد المسيح، ويمثل إيبوليت ,وعمره ثمانية عشر عاماً,الاتجاه الآخر الاتجاه الماديّ، اتجاه الثورة، وثورته أكبر من ثورة راسكولنيكوف بطل رواية «الجريمة والعقاب» (1866) الذي ثار ثورة اجتماعيّة، في حين أنَّ إيبوليت يثور ضد النظام الكوني بكامله، إنَّه مريض وسيموت لأنَّ مرض السل في ذلك الوقت لا علاج له، وبقي بينه وبين الموت مدة لا تزيد عن أسبوعين أو ثلاثة ويكتب مذكرة من عدة صفحات يبرر فيها الانتحار لأنَّه جاء إلى الحياة بإرادة غيره، وسيموت بسبب المرض حتماً خلال فترة وجيزة، فالأفضل أن يختار ساعة وفاته».. من الذي يستطيع وبأيٍّ حق ولأيٍّ سبب أن ينكر علي حرية التصرف في حياتي خلال هذين الأسبوعين أو خلال الأسابيع الثلاثة»(21) يكتب إيبوليت في مذكرته التي يقرؤها على الحضور، ولكنه يستغرب أنَّ معظمهم يتمنون أن ينتحر، بعضهم فقط من أجل التسلية لكي يشاهد الانتحار، ويرى بعضهم أنَّه قرأ عليهم مذكرته التي يبرر فيها انتحاره لرغبته في أن يثنوه عن فعل ذلك، لأنَّه يرغب في الحياة ولو بصحبة مرض السل، ولو لمدة أسبوع أو أسبوعين، إنَّه الوجه المعاكس للأمير ميشكين.

وقبل محاولته تنفيذ رغبته في الانتحار يتأمل بوجه ميشكين بمحبة ويرى فيه إنساناً بالمعنى الكبير لهذه الكلمة ويتأمل جمال شروق الشمس ويضغط على الزناد إلا أنَّ الرصاصة لم تنطلق، وبقي حياً. ومات إيبوليت فيما بعد قبل المدة التي حددها له الأطباء بقليل بسبب مرض السّل، وكان إيبوليت يحبُّ الأمير ميشكين، ويشبه الأمير ميشكين دون كيشوت، الإنسان الذي يسعى لفعل الخير للآخرين، وهي الشخصية التي ابتدعتها ريشة الروائيِّ الإسباني سيرفانتس (1547 ـ 1616) إنَّه فارس يناضل من أجل الحقيقة، لأنَّ أمثال الدون كيشوت والأمير ميشكين يحركون التاريخ على حدِّ قول الروائيّ تورغينيف (1818 ـ 1883) الذي أشار في بحث له بعنوان «هاملت ودون كيشوت» بأنَّ أمثال الدون كيشوت يعيشون للآخرين، وليس من أجل الذات، وهم غيريون على عكس أمثال هاملت.

ولعل أحد المصادر التي اعتمد عليها الروائي دوستويفسكي حين صوّر شخصيته هي قصيدة بوشكين (1799 ـ 1837) بعنوان «الفارس الفقير»، وهي القصيدة التي تقرؤها إحدى شخصيات الرواية وهي أغلايا، فهو من ناحية فارس ومن ناحية أخرى فقير، فلقد كان الأمير ميشكين مثل الفارس الفقير يجمع التناقضات، فهو معلّم وتلميذ، له قلب طفل، ولكنَّه يفهم كلَّ شيء، لديه بعض صفات الأطفال مثل البراءة، والقرب للقلب، وحاول المؤلف ألا يجعله مضحكاً.

يرى فيه كلُّ الناس إنساناً كبيراً، هو برأي المؤلف قريب من الكمال، تقول إحدى الشخصيات

وهي ناستاسيا فيليبوفنا: إنَّها للمرة الأولى تلتقي إنساناً، أيّ أنَّ الآخرين برأيها ليسوا بشراً، ظهر على الأرض إنسان يستطيع جذب الآخرين إلى شخصه، ولعل إحدى الشخصيات التي تتصف بصفات سلبية، عكس صفات الأمير ميشكين، هي شخصية التاجر راغوجين فهو رجل ذو سكين أو خنجر، أيّ الرجل المستعد لذبح الآخرين، يعيش لنفسه فقط، لا توجد في الأمير ميشكين صفة واحدة من صفات التاجر راغوجين والعكس صحيح، كأنَّهما شخص واحد ولكنَّه انقسم إلى شخصين.

يصل الأمير ميشكين الذي تربطه صلة قرابة بزوجة الجنرال إيفان إيبانتشين إلى بطرسبورج إلى بيت الجنرال المذكور، ولدى الجنرال ثلاث بنات، الصغرى بينهن أغلايا وهي الأكثر جمالاً، وكان الأمير ميشكين قد أمضى في سويسرا أربع سنوات أو أكثر قليلاً من أجل العلاج، ويتعرف في بطرسبورج على الجنرال وزوجته وبناته، ويجري الحديث بين الأمير والجنرالة وبناتها عن عقوبة السجن والإعدام.

فيصف دوستويفسكي ما حدث له يوم الثاني والعشرين من كانون الأول على لسان الأمير ميشكين في رواية «الأبله» عام 1868، يقول الأمير ميشكين: «إنَّ في الأمر، الذي سأحكيه الآن شيئاً غريباً جداً، غريباً بندرة حدوثه، هو رجل اقتيد مع رجال آخرين محكوم عليهم بالإعدام اقتيد معهم إلى المكان الذي سيتم فيه تنفيذ الحكم، وقريء عليه قرار المحكمة بإعدامه رمياً بالرصاص بجريمة سياسية، وبعد نحو عشرين دقيقة تلي عليه قرار آخر يعفو عنه، فيلغي حكم الإعدام بعقوبة أخرى، ولكنَّ الفترة التي انقضت بين تلاوة الحكم الأول وتلاوة الحكم الثاني، أي خلال عشرين دقيقة، أو ربع ساعة على الأقل...»(22).

ويتابع فيصف ما حدث لدوستويفسكي تماماً وهو استبدال بحكم الإعدام الأعمال الشاقة ومشاعر دوستويفسكي خلال تلك اللحظات.

يرفع الأمير ميشكين شعار التسامح، ويرى ضرورة مسامحة الآخرين، والطلب منهم لكي يسامحونا على آثامنا التي اقترفناها ضدهم، يتعلق بالأمير قلبان نسائيان كانت إحداهن نستاسيا فيليبوفنا، التي تقول عنه: «أول شخص في حياتي كلِّها، آمنت بأنَّه مخلص لي إخلاصاً تاماً، لقد آمن بي منذ أول نظرة، وأنا أو من به أيضاً»(23).

وطلبت ناستاسيا فيليبوفنا من الحضور أن يقص كلُّ واحد منهم أكثر الأعمال دناءة من التي أقدم عليها في حياته، وذلك بعد أن جمعتهم بعيد ميلادها، لأنَّها تريد الانتقام منهم، فلقد أنفق على تربيتها الغني توتسكي، وأغواها فيما بعد، وهي جميلة جمالاً لا يوصف، وكان التاجر راغوجين يرغب في الوصول إليها وأخذ يساومها على نفسها، بدأ بثمانية عشر ألف روبل، وبعد ذلك دفع أربعين ألفاً، وأخيراً دفع المئة ألف، وجاء بها إليها في يوم عيد ميلادها بحضور جميع معارفها، منهم

الجنرال ومنهم توتسكي، ومنهم الأمير ميشكين الذي قال لها آنذاك: «إنَّني يا ناستاسيا فيليبوفنا.. إنَّني أحبُّك أنا مستعد لأن أموت في سبيلك يا ناستاسيا فيليبوفنا. لن أسمح لأحد أن يقول فيك كلمة سوء»(24). ولكن ناستاسيا فيليبوفنا تتردد في قبول طلبه، وتقول له: «لا يا أمير الأفضل أن نفترق على صداقة»(25)، هي ترى أنَّها لا تستحق إنساناً مثل الأمير، الذي يستطيع أن يتزوج فتاة لم تدنس سمعتها.

وأخذت ناستاسيا فيليبوفنا مئة ألف روبل من راغوجين مقابل ليلة يقضيها معها، وقررت رميها بالنار وسمحت لأحدهم وهو ليبيديف أن يزحف لكن يأخذ النقود من النار قبل أن تحترق وتصبح له، وذلك لكي تذله، وزحف بالفعل، ولكنه عندما اقترب من الموقد أحجم عن أخذ النقود لأنَّ عزة نفسه أبت ذلك، واستطاعت ناستاسيا فيليبوفنا أخذ النقود من النار قبل أن تحترق، وأعطتها للرجل الذي زحف لقاء إهانته.

الفتاة الثانية التي أحبَّت الأمير هي أغلايا بنت الجنرال، ولكنها تزوجت شخصاً بولونياً ورحلت إلى خارج روسيا، تزوجت من شخص بولونيّ، أدعى أنَّه كونت وتبين بعد زواجها أنّه ليس كونتاً، واعتنقت المذهب الكاثوليكيّ، أيّ تخلت عن مذهبها الأرثوذكسي، ولقد خدعها البولونيّ، وكانت الغيرة تنهش قلبها على الأمير ميشكين من ناستاسيا فيليبوفنا، التي تخاطب الأمير ميشكين فتقول له: «أنت يا أمير ألم تؤكد لي أنَّك ستتبعني مهما يحدث لك، وأنَّك لن تهجرني في يوم من الأيام؟ ألم تؤكد أنَّك تحبُّني وأنَّك تغفر لي كلَّ شيء، وأنَّك تحترمني.. نعم.. وأنا التي فررت منك، لا لشيء، إلاّ أن أدعك حراً طليقاً»(26).

هربت ناستاسيا فيليبوفنا من الأمير ميشكين لأنَّها تحبُّه وتحترمه وترى أنَّها لا تستحقه، وكادت ناستاسيا فيليبوفنا أن تتزوج الأمير ميشكين، ولكنَّها في ساعة الزفاف وقبيل عقد القران بدقائق ترى وجه راغوجين، فتهرب إليه، وتطلب إليه أن ينقذها، وكانت في حقيقة الأمر، تشعر أنَّها لا تستحق الأمير، وهربت مع التاجر راغوجين الذي منذ بداية الرواية كان يطمح في الوصول إليها، فهرب بها التاجر راغوجين، وقتلها بالسكين. وحكم عليه بالسجن مع الأعمال الشاقة لمدة خمسة عشر عاماً، وآلت أرزاقه إلى أخيه، ويتحدث راغوجين في نهاية الرواية مع الأمير بكلِّ بساطة، فهما التقيا في بداية الرواية، ويخبره كيف قتل ناستاسيا فيليبوفنا: «إليك شيئاً آخر أدهشني: لقد نفذت السكين تحت الثدي الأيسر، إلى عمق سبعة سنتمترات تقريباً.. فلم ينسكب من الدم إلا نصف ملعقة على القميص.. لا أكثر.

قال الأمير وهو ينصب قامته بتأثير انفعال فظيع: هذا ما أعرفه.. أعرف هذا.. قرأت عنه.. ذلك ما يسمى نزْفاً داخلياً..»(27).

يعود في نهاية الرواية الأمير ميشكين مريضاً ويتابع العلاج خارج البلاد، أيّ أنّه بأفكاره الروحيّة والمثاليّة لم يستطع إصلاح أيّ شيء، فبقي الفساد منتشراً كما كان قبله منتشراً، وعاد إلى المستشفى الذي كان يعالج فيه قبل عودته إلى روسيا، وعاد الطبيب شنايدر يتابع معالجته، وتعاطفت معه الجنرالة وبناتها.

01 ـ رواية «الشياطين» 2781م:

يقول الناقد المعروف أناتولي لوناتشارسكي، الذي تولى منصب وزير الثقافة بعد ثورة عام 1917 في روسيا، يقول عن أدب دوستويفسكي: «إنَّ دوستويفسكي يلد شخصيات في عذاب المخاض، وبقلب متسارع النبضات، وبأنفاس ثقيلة لاهثة. وهو يمضي مع أبطاله لارتكاب الجريمة، ويحيا معهم حياة جبارة فوارة: وهو يندم معهم، وهو معهم، في أفكاره، يزلزل السماء والأرض».

تختلف هذه الرواية عن روايات دوستويفسكي الأخرى بأنّها ذات صوت واحد، أو ذات اتجاه واحد، فهي ضد الاتجاه الماديّ والثوريّ، ويختفي فيها الصوت الآخر، الصوت الذي يتعاطف مع الثوريين، هنا فقط صوت واحد، أراد هنا دوستويفسكي أن يعبّر عن أفكاره صراحة، ولو على حساب المستوى الفني للرواية، وصرّح بذلك الكاتب، ولكنَّ الرواية جاءت بمستوى فني رفيع مع اختلافها عن روايات «الجريمة والعقاب» 1866، و«الأبله» (1868) و«المراهق» (1875)، و«الأخوة كارامازوف» (1880) اختلفت عن هذه الروايات الأربع بأنّها ذات اتجاه واحد، أيّ ضد الثورة بصراحة ووضوح، في حين كانت تلك الروايات الأربع مع وضد، ولكن مع ذلك، فالذي كتبها دوستويفسكي العبقري ومستواها الفني رائع، وذات بنيان محكم. وإن رأى بعض الأدباء والنقّاد أنّها تشكل إخفاقاً في حياة دوستويفسكي الإبداعيّة، ولقد عبّر عن هذا الرأي الروائي إيفان بونين (1870 ـ 1954)، الذي حاز على جائزة نوبل للآداب، عام 1933.

كان السبب المباشر لكتابة الرواية إقدام تنظيم ثوريّ فوضويّ في موسكو اسمه «الانتقام الشعبيّ» على قتل أحد أعضائه عام 1869 وهو الطالب الجامعيّ إيفانوف، لأنّه بدأ يتحسس عدم جدوى التنظيم الذي هو عضو فيه، ولأنَّه أراد الخروج من التنظيم السريّ، الذي كان يترأسه ثوري فوضويّ اسمه نيتشايف (1847 ـ 1882)، كان يحاول إقناع أعضاء حلقته، أنَّ حلقته جزء من حلقات منتشرة في روسيا كلِّها، وأنَّ الثورة على الأبواب ولكنَّ كلامه كان غير صحيح، فكانت حلقته وحيدة، ولم يكن لها أيّة فروع في المحافظات الأخرى، وعندما بدأ يتململ أعضاء الحلقة، أقدم على قتل أحد أعضائها بشكل يشترك الجميع في جريمة القتل، لكي يجمعهم سرّ جنائيّ، وهذا ما حدث، واعتقل على أثر كشف الجريمة نيتشايف زعيم الحلقة، الذي كان يؤمن أنَّ الغاية تبرر الوسيلة، ويؤمن

بأفكار الثوريِّ الفوضويِّ باكونين الذي سمعه دوستويفسكي عام 1867 في مؤتمر «عصبة السلام والحرية» في جنيف الذي حضره أيضاً الروائي الفرنسيّ فيكتور هيجو(1802 ـ 1885) وهرتسن، واستطاع نيتشايف، وهو سجين، أن يعد لتهريب المساجين السياسيِّين كافة في وقت معين، إلا أنَّ الموت باغته قبل تنفيذ خطته، وأدان دوستويفسكي هذه الحلقة وأساليبها وجرائمها، وهناك من يقول بأنَّ دوستويفسكي أدان الأسلوب فقط، ولكنَّ دوستويفسكي كان ضد التفكير الماديِّ، لأنَّه لو كان ضد فقط الأسلوب لما اختلف عن كارل ماركس (1818 ـ 1883) الذي أدان كلاً من باكونين ونيتشايف (1847 ـ 1882) الذي كان ثائراً وإرهابياً بالوقت ذاته، لا يجوز للثوريِّ أن يكون إرهابياً برأي كارل ماركس، عندما عرف دوستويفسكي بجريمة قتل الطالب إيفانوف شرع بكتابة الرواية عام 1870وأنجزها بعد عامين، أيّ عام 1872، أيّ كان يكتب الرواية في أثناء التحقيق، مع نيتشايف ومحاكمته، ونشرها. عنوان الرواية «الشياطين» ويقصد بهم دوستويفسكي الثوار، الذين يتطفلون على جسم روسيا، التي لا يمكن أن تتعافى من وضعها إلاّ بطرد هؤلاء الشياطين من جسدها، وآنذاك ستسير بالطريق المستقيم. يقوم على رأس التنظيم في رواية «الشياطين» (1872) شخص اسمه ستافروغين، هو إنسان غير عاديّ تنطلق منه كلُّ خيوط التنظيم، وشكله جميل جداً لدرجة تظن أنَّه يضع على وجهه قناعاً، ولكنَّ جماله أقرب إلى تشويه الجمال، وليس الجمال ذاته، شعره شديد السواد يبعث شكله القرف في النفس لسبب ما، لا يفرق بين الله والشياطين، وبين الخير والشر، وبين العمل النبيل والعمل المنحط، ولذلك فهو مستعد للقيام بالجريمة، في أيّة لحظة، لا يعرف قلبه معنى الحبِّ، يقسّم الفساد الذي أقدم عليه إلى درجات، فساد كبير وفساد عاديّ، ولقد أقدم على اغتصاب فتاة عمرها اثنا عشر عاماً، فقط لكي يجرب طعم لذة من هذا النوع.

ستافروغين هو ابن فارفارا ستافروغين أرملة جنرال توفي عام 1855، وهي ابنة تاجر، وانفصلت عن زوجها قبل موته بأربع سنوات، ولا تملك أيَّ حظّ من الجمال وهي تملك بلدة سكفورشينكي، حيث تجري أحداث الرواية، وانتقلت فيما بعد فارفارا ستافروغين إلى العاصمة بطرسبورج، حيث تعرفت على مجموعة من الأدباء، الذين نادوا بتقسيم روسيا إلى قوميات، وإلى الطباعة بالأحرف اللاتينية، وعن إلغاء الإرث وحقوق المرأة، وعن الأسرة، وأصدرت فارفارا ستافروغين بمساعدة الأدباء الثوريّين مجلة ثورية، أمَّا الذي قام بتربية نيكولاي ستافروغين فهو ستيبان فرخوفنسكي عمره خمسة وخمسون عاماً، الذي كان يعمل أستاذاً جامعياً وألقى محاضرات عن العرب عام 1840 وتزوج فتاة في ريعان شبابها وتوفيت في باريس، بعد أن تركت له صبياً في الخامسة من عمره، وعاشا مفترقين في السنوات الثلاث الأخيرة، وتزوج مرة ثانية فتاة ألمانيّة، وتوفيت بعد زواجها منه بسنة واحدة، فعاش مع فارفارا ستافروجين مربياً لابنها، ولم ير ابنه إلا

مرة أو مرتين خلال فترة طويلة تزيد عن عشرين عاماً. كانت المرة الأولى حين ولد ابنه، والثانية عندما انتسب إلى الجامعة.

ورأت قيادة التنظيم أن يكون ستافروغين على رأس التنظيم، وذلك لجمال طلعته، ولأنَّه مصاب بمرض نفسي، فهو الشخص الذي يفتشون عنه، المهم أنَّ شكله جميل، وبهذا يستطيع قيادة الجماهير، ولكنَّ ستافروغين الذي كان ضابطاً، وأقدم على قتل أحدهم في أثناء المبارزة بالمسدسات وجرح آخر في مبارزة أخرى، قدّم استقالته، من الجيش وبدت تصرفاته تدل على مرضه، ففي إحدى السهرات، بينما ردد أحدهم جملة، كانت دائماً تتردد على لسانه، «ولن أسمح لأحد بأن يجرني من طرف أنفي «فما كان من ستافروغين إلا أن أمسك بإصبعيه طرف أنف هذا الشخص إمساكاً قوياً ويجبره على أن يمشي وراءه ثلاث خطوات، و في أثناء حفلة راقصة، رقص مع امرأة بحضور زوجها، «وأمسك بقامتها على حين فجأة، وأطبق بفمه كلِّه على شفتيها، فقبّلها قبلتين أو ثلاثاً على مرأىً من جميع الناس، فما كان من المسكينة إلاّ أنّه أغمي عليها من شدة ما أصابها من ورع»(28).

فاستدعاه المحافظ الذي تربطه به صلة قرابة، وطلب منه أن يوضح سبب تصرفاته، فطلب من المحافظ أنَّه يريد أن يهمس في أذنه، وبالفعل اقترب منه المحافظ فعظه عظة قوية في أذنه، أمر المحافظ على أثرها بزجه في السجن، وبعد ذلك أرسلته والدته للعلاج في إيطاليا، واستمر علاجه مدة ثلاثة أعوام وعاد إلى روسيا، ولكن أعراض مرضه أصبحت تظهر بشكل آخر، فهو لا يرى «أيّ فرق بين دناءة شهوانيّة حيوانيّة وبين عمل عظيم، كتضحية المرء بنفسه في سبيل الإنسانيّة»..»(29).

ويقول لـه أحد شخصيات الرواية واسمه شاتوف: «أنت ملحد، لأنَّك أرستقراطي، لأنَّك سيّد، لقد أصبحت لا تميّز الخير من الشر، لأنَّك أصبحت لا تفهم شعبك..»(30).

وأقدم التنظيم، كما اعترف أحد أعضائه وهو ليامشين على مجموعة من الجرائم والحرائق: « لزعزعة قواعد الدولة، لتعجيل تفسخ المجتمع، لبث اليأس في النفوس، لإدخال البلبلة والفوضى إلى العقول، وبعد ذلك يتم الاستيلاء على المجتمع الذي عمته الفوضى، المجتمع المريض، الحائر، المستهتر، الريّاب..»(31).

وللتنظيم برنامج مطبوع في الخارج، وكان منظر التنظيم بطرس بن ستيبان فرخوفنسكي، الذي كان أبوه يعيش مع فارفارا بتروفنا، وعمل في الماضي مربياً لابنها، يقدم بطرس بن ستيبان على قتل شاتوف وهو طالب جامعيّ، طرد من الجامعة، وهو ابن أحد أقنان فارفارا وأخته داريا تعمل خادمة لديها، ومتزوج من خادمة ولكنَّه انفصل عنها، التحق بالتنظيم وبقي متردداً، سلمه التنظيم المطبعة السريّة، فوضع المطبعة في مغارة، وطلب منه التنظيم إعادة المطبعة، ولكن هناك في المغارة ليلاً هجم عليه مجموعة من أعضاء التنظيم، وأطلق عليه بطرس النار في رأسه، وألقيت الجثة في

الغدير بعد ربطها بصخرتين، وكان المبرر لهذه الجريمة أنَّ المقتول كان متردداً، ولم يؤمن بأفكاره الإلحادية.

وكان أحد أعضاء التنظيم ينوي الانتحار واسمه كيريلوف، فاتفق معه بطرس على أن يكتب رسالة قبل انتحاره يصرح فيها بأنَّه القاتل لكراهيته لشاتوف منذ زمن بعيد، وألقى بطرس بعد الجريمة كلمة في التنظيم قال فيها: «سوف ننظم صفوفنا من أجل أن نقود الحركة»(32) ويتابع أنَّه من الضروري استلام السلطة، أمَّا هو عندما علم أنَّ أجهزة الأمن تلاحقه تسلل هارباً إلى خارج البلاد، وقبيل رحيلهُ أوصى أحد أعضاء التنظيم بالحلقة «إنَّني لا أريد أن تتفرق الحلقة التي هنا وأن تتبعثر.. إنَّ حلقات شبكتنا كثيرة»(33).

وهو هنا يخدع التنظيم نفسه، لأنَّه لم تكن هناك إلا حلقة واحدة، وهي الحلقة المذكورة، أمَّا والده ستيبان فقد مات ودفن بموجب الطقوس الدينيِّة، وكان مدفنه في حرم الكنيسة، وكذلك ماتت زوجة شاتوف باليوم ذاته الذي قتل فيه زوجها، إذ أخذت تركض في الشوارع تصرخ «زوجي قُتِل»، وذلك بعد ساعات من إنجابها طفل مات قبلها بسبب البرد الذي أصابه وهي تركض به في الشوارع، وعرفت أجهزة الأمن تفاصيل الجريمة من أحد أعضاء التنظيم وهو ليامشين وهو في نحو الأربعين من عمره، وقد ألقي القبض على أعضاء التنظيم، أمَّا نيكولاي ستافروغين فلقد شنق نفسه، وترك مذكرة «لا يتهمن أحد، أنا الفاعل»، وكتب مذكراته التي تدل على فساده الأخلاقيِّ.

أعضاء التنظيم، كما نلاحظ، أبناء لأسر ممزقة، ولا يؤمنون بالله، وبعيدون عن الشعب، وأقدموا على مجموعة من الجرائم منها، قتل شاتوف لأنَّ أفكاره تأرجحت بين الإيمان والإلحاد، ولأنَّه رأى ضرورة الاقتراب من الشعب، فقتله بطرس بن ستيبان بكلِّ برودة، لأنَّه مجرم بطبيعته، تسري روح الإجرام في دمه. ولقد قال شاتوف عن علاقة التنظيم بالشعب «أنتم لا تجهلون الشعب فحسب، بل لا تشعرون نحو الشعب إلا بأبشع الاحتقار والازدراء..» كانت آراؤه عكس آراء ستيبان فرخوفنسكي الذي يكره الفلاح الروسيَّ ويتخذ من الغرب قدوة للشعب الروسيِّ، والغرب هم الألمان والفرنسيّون، وكان عليه أن يدفع حياته ثمناً لآرائه ولأنَّ التنظيم بحاجة إلى الإقدام على جريمة من أجل ترسيخ الرابطة بين أعضائه، ولقد رسم دوستويفسكي في هذه الرواية صورة كاريكاتورية للروائي الروسي إيفان تورغينيف (1818 ـ 1883) وذلك في شخصية الكاب كارامازينوف الذي يحاول التقرب من التنظيم السريِّ فقط من أجل أن يعرف متى ستقوم الثورة لكي يبيع أرزاقه، ويهرب خارج البلاد قبيل نشوب حريق الثورة. وفهم جميع النقاد أنَّ المقصود بشخصية كارامازينوف إنَّما هو تورغينيف، تشبه روسيا المركب في البحر المهدد بالغرق هو وأهله، وأمَّا الغرباء والفئران فسيهربون قبل الغرق.

نقد نيكولاي ميخايلوفسكي (1842 ـ 1904) للرواية:

من بين الذين انتقدوا رواية «الشياطين» ناقد معاصر لدوستويفسكي اسمه ميخايلوفسكي، الذي كتب مقالاً بعنوان «الموهبة القاسية» رأى أنَّ دوستويفسكي ظلم في روايته الآنفة الذكر الثوار الروس، لأنَّ الرواية تدعم السلطة، والسلطة موجهة ضد الشعب، وهي قوية وليست بحاجة لمن يدعمها، ورأى ميخايلوفسكي أنَّ الشياطين الحقيقيّين هم الرأسماليون، ورأى الناقد المذكور أنَّ الفكر الاشتراكيَّ ليس بالضرورة فكراً ملحداً. وعمل ميخايلوفسكي رئيساً لتحرير مجلتي «مذكرات وطنية» و«الثروة الروسيّة».

11 ـ رواية «المراهق» 5781:

كتب الأديب الروسيُّ المعروف قسطنطين فيدين (1892 ـ 1977): «لقد استجاب دوستويفسكي بكلِّ قوى روحه وموهبته، وبكلِّ طاقات فكره وآلام ضميره للقضايا الشائكة والمضنية في تلك الفترة، التي كان فيها المال والعنف والوقاحة تجعل من البشر أدوات لتحقيق هدف عقيم ومتسلط ألا وهو الكسب، ولقد قال إبداع دوستويفسكي آنذاك ويقول الآن إنَّ روح الإنسان تتمرد وتتعذب بحثاً عن الخلاص. وإنَّها على الأرجح قد تفضل الموت على أن تتحول سلعةً».

جاءت الرواية على شكل صيغة مذكرات الشاب أركادي دولغوروكي عمره واحد وعشرون عاماً، وهو ابن القن ماكار دولغوروكي، وأمَّا أبوه الحقيقي فهو الثري والإقطاعي فيرسيلوف الذي يبلغ عمره في أثناء كتابة المذكرات 47 عاماً، وأقام الإقطاعيّ علاقة مع زوجة الفلاح دولغوروكي التي كان عمرها 18 عاماً في حين إنّ عمر زوجها 50 عاماً، وأنجبت من الإقطاعيّ ابنها الذي يكتب مذكراته.

نشر دوستويفسكي روايته في مجلة «المذكرات الوطنية» وهي مجلة تقدميّة كان يصدرها نيكراسوف (1821 ـ 1878)، كان هذا الشاب أركادي دولغوروكي يطمح في الوصول إلى المال لأنَّ المال سلطة، سلطة روتشيلد

(1792 ـ 1868) وهو مصرفي باريسي ومؤسس دار آل روتشيلد الماليّة، وهو صاحب سلطة مثله مثل نابليون بونابرت (1769 ـ 1821) وحصل روتشيلد على لقب بارون من قبل إمبراطور النمسا، وكان يقدم قروضاً مالية لدولة الدانيمارك، فالمال سلطة، إنَّ روتشيلد هو ملك المال، فيقول الشاب أركادي، إذا ملك المال فإنَّ النساء سيلهثن وراءه يقول أركادي: «.. إنَّ فكرتي هي أن أكون مثل روتشيلد، هي أن أكون في مثل غنى روتشيلد، لا أن أكون غنياً فحسب، وإنَّما أن أكون مثل روتشيلد، أمَّا غرضي من ذلك ودافعي إليه، والأهداف التي أسعى إليها، فذلك كلُّه ما سأعالجه فيما بعد»(34).

أمَّا والده فيرسيلوف فهو «إقطاعي بعيد عن الشعب، يبحث عن الحقيقة لكنَّه ضائع بين أوروبا وروسيا، «ويكشف لنا دوستويفسكي سر مأساة فيرسيلوف، «فهو لا يدري أيَّ عقيدة يعتنق..»(35).

يتابع دوستويفسكي في هذه الرواية موضوعين هما المال والسلطة، نابليون وروتشيلد رمزا السلطة والمال، والمال طريق إلى السلطة، والسلطة جسر إلى المال.

21 ـ «المسألة اليهوديّة»: 7781

ظهرت هذا المقالة في مجلة «يوميات كاتب» الشهرية عام 1877 التي كان يصدرها الروائي دوستويفسكي، أيّ قبل أربعة أعوام من بدء الاعتداءات على روسيا صيف عام 1881، العام الذي توفي فيه الروائي دوستويفسكي، وكان سبب الاعتداءات المباشر حادث اغتيال القيصر الكسندر الثاني عام 1881 والذي شاركت فيه فتاة يهوديّة، وكتب دوستويفسكي مقاله قبل عشرين عاماً من قيام المنظمة الصهيونيّة العالميّة بشكل رسمي في مؤتمر بال 1897.

يقول دوستويفسكي إنَّه وصلته مجموعة من الرسائل من اليهود الروس، يلومونه على كراهيته لهم يجيب دوستويفسكي: «إنَّني أعلم حق العلم أنَّ ما من شعب آخر في هذا العالم يفرط من الشكوى من نصيبه والتظلم من تعاسته وهوانه وعذابه في كلِّ لحظة، وفي كلِّ خطوة يخطوها أو كلمة يتفوه بها، ما وجه المصيبة في أنَّهم لا يحكمون أوروبا ولا يديرون بورصاتها، ولا البورصات فقط، أيّ من ثمَّ سياسة دولها وأخلاقياتها وشؤونها الداخلية»(36).

ويتابع دوستويفسكي: «.. هؤلاء اليهود كانوا يتحاشون الاختلاط بالروس، ويرفضون تناول الطعام معهم، ويعاملونهم ببعض الاستعلاء»(37).

ويتابع دوستويفسكي فيتساءل: «ماذا لو كان اليهود هم الأكثرية والروس هم الأقلية؟ إلى ماذا سيؤول مصير الروس بين ظهرانيهم؟ وكيف سيكون استخفافهم بالروس؟ هل كانوا سيسمحون بمساواتهم معهم في الحقوق؟ هل كانوا يسلخون جلودهم، ويسومونهم سوء العذاب، حتى يمحوهم، حتى يبيدوهم عن بكرة أبيهم، كما كانوا يفعلون بالأقوام الأخرى في العصور الغابرة من تاريخهم العريق؟»(38).

ويتابع: «إنَّ اليهود أو الأغلبية العظمى منهم، في أقل تقدير يحبذون مهنة واحدة هي المتاجرة بالذهب، وما يتعلق به من حرف»(39). وذلك لسهولة نقله إلى فلسطين، حيث يخططون لاتخاذها وطناً لهم، أو هكذا يأملون ولا يرضون شراء الأراضي والعمل كفلاحين، لأنَّهم لا يتمسكون بالأرض الروسيِّة. ويتابع: «يعمد اليهوديّ، أينما يحل، إلى الإمعان في إذلال الشعب وإفساده»(40).

ويرى الروائيّ دوستويفسكي أنَّ اليهود في روسيا يتقنون باستمرار عقد عرى الصداقة مع من

تتوقف عليه مصائر الشعب ويتعطشون للمتاجرة بتعب الآخرين، ومع ذلك فإنَّ دوستويفسكي ينادي بالأخوة بين شعوب الأرض قاطبة.

31 ـ رواية «الإخوة كارامازوف» 0881:

إنَّها الرواية الأخيرة في إبداع دوستويفسكي، فلقد توفي الكاتب بعد عام واحد من انتهائه من تأليف الرواية، أيّ عام 1880، تتألف الرواية من أربعة أجزاء، وكلُّ جزء ينقسم إلى ثلاثة أبواب، أي تتألف من اثني عشر باباً، بما يتناسب مع عدد أشهر السنة، وأربعة أجزاء تتناسب مع عدد فصول السنة.

كتب دوستويفسكي بعد انتهائه من رواية «المراهق» 1875 مجموعة من القصص القصيرة والمقالات، التي تشكل مقدمة لرواية «الأخوة كارامازوف» 1880، تدعو الرواية إلى التضحية بالذات من أجل الآخرين، لأنَّ في التضحية الخلاص من الواقع المرير. أبطال الرواية هم فيدور كارامازوف وهو أب لثلاثة أبناء شرعيّين وابن رابع غير شرعي، الإخوة الشرعيّون هم ديمتري كارامازوف، وإيفان وألكسي، والابن اللاشرعي سميردياكوف، يرمز الأب إلى روسيا القديمة البالية التي يجب أن تموت، لأنَّ أيامها ولت، ولأنَّه عديم الأخلاق والوجدان، تزوج هذا الرجل مرتين، وابنه الأكبر ديمتري من زوجته الأولى، التي هربت من بيت زوجها بسبب قسوته مع شاب , وبعد ماتت في بطرسبرج فقيرةً جائعةً. وحصل فيدور منها على أرزاق كثيرة جداً. وإيفان وألكسي من زوجته الثانية، ولم يهتم بأبنائه، بل نسي أنَّ لديه أبناء، وقام الخادم غريغوري بتربية الابن البكر، ولم يقدّم الأب لابنه ديمتري أيّة مساعدة. بعد أن بلغ الأخير سن الرشد، ولم ير أحدهما الآخر إلا حين جاء الابن يطالب بالميراث، وعاش أبو الأسرة فيدور مع زوجته الثانية قرابة ثمانية أعوام وماتت المرأة بعد ذلك، ونسي الأب أبناءه، أنهى إيفان دراسته الجامعيّة، ونشر مقالاً عن علاقة الدين بالدولة، وهو متخصص في العلوم الطبيعية، التقى الإخوة الثلاثة لأول مرة مجتمعين بأبيهم في الدير عندما بلغ عمر الأكبر 28 عاماً وإيفان 24 عاماً، وألكسي 20 عاماً، الذي كان مؤمناً إيماناً راسخاً «أنَّ الاشتراكيّة ليست مسألة الطبقة العاملة فحسبُ، أو ما يطلق عليه اسم الفئة الرابعة، وإنَّما هي قبل كلِّ شيء مسألة إلحاد، وتجسيد للكفر بالدين، إنَّها مسألة برج بابل الذي يحاول البشر أنْ يشيدوه بلا إله بالضبط، لا ليرتفعوا من الأرض إلى السموات، بل لينزلوا السماء إلى الأرض»(41).

ولذلك انعزل ألكسي في الدير، وكان رئيسه الأب زوسيما الذي يبلغ عمره 65 عاماً، وهو بالأصل

ينتمي إلى طبقة الإقطاع، وعمل في شبابه ضابطاً، ولم ير ألكسي أخويه إلا عندما بلغ العشرين من عمره، وللأب زوسيما قدرة على قراءة أعماق النفس، وهو يعلّم: «إنَّ الحبَّ غنى عظيم، يمكن أنْ يهب لنا الكون كلَّه، وأنْ يجعلنا نكفّر عن خطايانا نحن وحدها، بل عن خطايا الآخرين أيضاً»(42) وكان له قدرة أحياناً على معالجة المرضى، لدى الأب زوسيما قدرة على التنبؤ، فلقد تنبأ بقدر ديمتري كارامازوف، وركع أمامه للآلام التي تتربص به في المستقبل، وبالفعل فقد أرسل ديمتري إلى الأعمال الشاقة دون أن يقترف ذنباً، أرسل لأنَّه اتهم بقتل أبيه، في حين أنَّه فكر بذلك، ولم يقدم على القتل أمَّا الذي قتل فهو الابن اللاشرعيّ سمير دياكوف، كان الأب زوسيما يعلّم الناس أنْ يبحثوا عن الفرح في الآلام، والعمل بلا كللٍ أو مللٍ، وكان ألكسي كارامازوف يسجل بعض أحاديثه ومواعظه، ولكنَّ الراهب زوسيما توفي وعرف ألكسي أنَّ الأب زوسيما كان قد فقد والده عندما كان في الثانية من عمره، وله أخ أكبر منه بثمانية أعوام الذي فيما بعد رفض العبادات والصلوات لعدم إيمانه بوجود خالق لهذا الكون، وكان مصاباً بمرض السل، ولكنَّه في نهاية حياته آمن، وأصبح يؤمن بوحدة الكون، ويقول الأب زوسيما: «إنَّ مثقفينا الملحدين، الذين أصبحوا غرباء عن الأرض التي أنبتتهم، لن ينقذهم ولن يردهم إلى طريق الرشاد إلا شعبنا الذي ستتأكد قوته الروحيّة في يوم من الأيام»(43).

ويكتب عنه ألكسي أنَّه أمضى في المدرسة الحربيِّة ثمانية أعوام، وأحبَّ فتاة جميلة ومن أسرة غنية. وكان الأب زوسيما لا يؤمن بوجود سادة وخدم، الكلُّ بشر، ويرى أنَّ العلم لا يعرف إلا ما تدركه الحواس، أمَّا الكون الروحيّ، وهو العنصر الأسمى، فلم يدركه العلم، وأنَّ الشعب سيثور على الملحدين وسيغلبهم، وسيأتي ذلك اليوم الذي يشعر به الأغنياء بالخجل والعار بسبب ثرواتهم أمام الفقراء، وما لم يسامح الناس بعضهم بعضاً، فإنَّهم سيبيدون بعضهم، ويدعو إلى المحبة الشاملة لكلِّ الكون وما فيه لأنَّ الحياة أشبه ببحر محيط تختلط فيه وتتمازج فيه جميع الأمواج، إنَّ ضربة تقع على مكان من الأمكنة تتراجع آثارها في أقصى الطرف الآخر من الأرض، وعلى الإنسان «أنْ يعد نفسه مسؤولاً عن جميع خطايا البشر»(44). ومات الأب زوسيما، وكانت العادة ألا تتفسخ جثث الآباء الذين سبقوا الأب زوسيما، إلا أنَّ جثة الأب زوسيما تفسخت مثل أيِّ إنسان عادي، وهذا ما أثار استغراب ألكسي كارامازوف، الذي كما أسلفنا كان من أهل الجنة أكثر مما هو من أهل الأرض، وهو من نمط الإنسان الرائع الذي كان دوستويفسكي دائماً يبحث عنه، له قدرة على التنبؤ بما سيحدث، يحاول خلق السلام بين أفراد أسرته، ولكن دون جدوى، يحبُّه الجميع، ويؤمن بوجود خالق لهذا الكون، هو بطل الرواية على الرغم، من أنَّه لا يقوم بأيِّ عمل بطوليّ، ولعل دوستويفسكي استقى بعض ملامح شخصيته من الأساطير الشعبيِّة حيث عادة تصوّر ثلاثة أخوة، الأصغر فيهم،

هو الأكثر حكمةً وبساطةً، فألكسي هو الأصغر بين أخوته، وهو ينتمي للبشريِّة جمعاء، يدعو للمحبة والتسامح ومغفرة الخطايا.

هناك من يقول إنَّ الناس ينقسمون إلى ثلاثة مستويات، المستوى الأول وهم أهل الجنة والثاني هم أهل الأرض والثالث وهم أهل الجحيم. هنا إذا كان ألكسي من أهل الجنة فإنَّ ديمتري من أهل الأرض.

عندما بلغ ديمتري الرابعة والعشرين من عمره جاء مطالباً والده بالأرزاق التي يحق له ورثتها، إلا أنَّ والده حاول التخلص من مطالب ابنه، بأنْ وعده بإرسال مبلغ من المال إليه شهرياً، وأعطاه مبلغاً معيناً مباشرةً، وكره الأب ابنه والابن أباه منذ اللحظة الأولى، وغاب ديمتري عن أبيه مدة أربع سنوات وعاد مرة ثانية يطالبه بالميراث، إلا أنَّ ديمتري صعق حين علم أنَّ أباه يدعي أنَّه أرسل إليه أموالاً تقدّر بقيمة الميراث، ولدى ديمتري خطيبة اسمها كاترينا، كان ديمتري يخدم برتبة ملازم في كتيبة ترابط على الحدود، وكان والد كاترينا قائداً للكتيبة، وهو برتبة مقدم متزوج مرتين، وابنته كاترينا من الزوجة الثانية، وتوفيت زوجته، وهو الآن أرمل، وكان المقدم يستثمر أموال الكتيبة، فيعطيها لتاجر يعيدها إليه في وقت معين مع الفوائد، إلا أنَّ التاجر في أحد الأعوام أخذ الأموال ولم يرجعها للمقدم، فوقع المقدم في ورطة، وحاول الانتحار، إلا أنَّ إحدى بناته تدخلت في الوقت المناسب، وحالت دون انتحاره إذ رفعت البندقية فلم تصبه الرصاصة، فجاءت كاترينا إلى ديمتري تطلب مساعدته فقدّم لها خمسة آلاف روبل وأنقذ بذلك والدها، الذي مات متأثراً بهذه المصيبة ولم يستغل ديمتري وضع كاترينا، مع أنَّه فكر بذلك، وكانت هي موافقة على تلبية رغباته لكي تنقذ والدها، وبعد وفاة والدها ورثت كاترينا ميراثاً لا بأس به من إحدى قريباتها، وأعادت لديمتري أمواله، وخطبها بعد ثلاثة أشهر من هذه الحادثة.

وأعطته كاترينا ثلاثة آلاف روبل لكي يرسلها لأختها، إلا أنَّه بدد نصفها على فتاة طائشة اسمها غروشنكا، ووقع بحبِّ الأخيرة، واحتفظ بالنصف الآخر من أجل الزواج من غروشنكا، وهو بحاجة للنقود لكي يعيدها لخطيبته كاترينا.

وتمت خطبته من كاترينا بناء على طلبها، إذ ورثت ميراثاً كبيراً من إحدى قريباتها، وهي في أعماقها تحبُّ أخاه إيفان وهو يحبُّها، ولكنَّ حبَّها ما زال في عالم اللاشعور الذي سينفجر في ساعة التجربة، وكانت ساعة التجربة الحقيقيّة محاكمة ديمتري، كادت المحكمة أن تثبت براءة ديمتري، فإذا بكاترينا تقدّم رسالة للمحكمة من ديمتري إليها يقول فيها إنَّه قد يقدم على قتل والده، كان ديمتري قد كتبها وهو في حالة سكر، وبتقديم كاترينا للمحكمة هذه الرسالة أثبتت أنَّها ترغب في إدانته.

يحبُّ ديمتري غروشنكا الفتاة الطائشة، التي يفكر بالوصول إليها والده، وحضّر لها مقابل ذلك

ثلاثة آلاف روبل، كان قد وضعها خلف صورة العذراء، وصرّح إنَّه سيقدّم لها هذا المبلغ في حال مجيئها لعنده.

تحبُّ غروشنكا ديمتري، وأثبتت ذلك إذ رحلت معه إلى سيبيريا لتشاركه حياته في الأعمال الشاقة، وكانت النقود التي حصل عليه ديمتري من كاترينا لكي يرسلها لأختها ولم يرسلها، وبقي معه نصفها، دليلاً برأي المحقق على أنَّ ديمتري هو القاتل والسارق، ولقد اتبع المحقق في «الأخوة كارامازوف» الطريقة ذاتها التي اتبعها المحقق في رواية «الجريمة والعقاب»، ولكنَّه أخطأ لأنَّ شخصية ديمتري تختلف عن شخصية راسكولنيكوف بطل «الجريمة والعقاب» (1868).

عرف ديمتري في أثناء التحقيق أنَّ القاتل هو الابن اللاشرعيّ، الذي قتل وسرق ولم يستفد شيئاً من النقود المسروقة، إذ ندم وشنق نفسه دون أنْ يترك مذكرة يشير فيها على أنَّه هو القاتل ويريح القضاء ويريح ديمتري من الحكم الظالم،واتهم سمير دياكوف، قبيل انتحاره، إيفان، بأنَّه هو الذي علّمه نظرية «ما دام الله غير موجود فكلُّ شيء مباح» ومن ثمَّ فإنَّ سمير دياكوف يعد نفسه تلميذاً لإيفان صاحب النظرية والمفكر، الذي كان يتمنى موت أبيه، وترك البيت عندما عرف أنَّ أباه في خطر، لكي يساعد في تنفيذ الجريمة، وابتعد كثيراً، فقرر أنْ يسافر إلى قرية تشرماشنيا وهو اسم قرية والد دوستويفسكي، ولكنَّه استبدل قراره فقرر السفر إلى موسكو، لكي يبتعد أكثر لكي يفسح المجال لتنفيذ الجريمة، وكان إيفان يكره سمير دياكوف كرهاً شديداً، لأنَّ الأخير تجسيد لأفكار الأول، كان كلٌّ من إيفان وسمير دياكوف ووالدهما فيدور كارامازوف لا يؤمنون بوجود خالق للكون، ولا يؤمنون بخلود الروح ويكرهون روسيا والشعب الروسيَّ.

وكما أشار مكسيم غوركي (1868 ـ 1936) مؤسس المدرسة الواقعيّة الاشتراكيّة فإنَّ دوستويفسكي «صوّر آلام الإنسان عبر قرون طويلة، آلام المظلومين والمقهورين والمذلين والمهانين ولذلك فإنَّ عبقريته يمكن مقارنتها فقط بعبقرية الشاعر الإنكليزيِّ شكسبير» -قال مكسيم غوركي ذلك في المؤتمر الأول للكتّاب السوفييت، المنعقد عام 1934(45) ويدين دوستويفسكي أفكار إيفان الإلحادية، إذ جعله في نهاية الرواية يتحاور مع الشيطان، أيّ يتحاور مع معلّمه، ويفقد عقله، ويتحاور مع الشيطان وهو في حالة مرضيّة، وهو الذي ألف القصيدة النثريّة «المفتش الأكبر» والتي يرويها لأخيه ألكسي، تجري الأحداث في إسبانيا، بمدينة إشبيلية، في أحلك عهود التفتيش، يظهر السيّد المسيح ويقوم بمعجزاته التي قام بها سابقاً، وكانت شمس المحبة تتقد في قلبه وأمر الكاردينال وهو المفتش الأكبر باعتقال المسيح، والمفتش يبلغ التسعين من العمر، وجاء المفتش ليلاً إلى زنزانة السيّد المسيح ولامه لأنَّه لم يحول الحجر إلى خبز كما طلب منه، ولكنَّ السيّد المسيح لم ينطق بحرف بل قبّل الكاردينال ولم ينطق بحرف لأنَّ ما أراد قوله قد قاله في الإنجيل، وقبلته للمفتش، تعني

مباركته إياه، علماً بأنَّه باسم السيّد المسيح يقوم بأعمال تتناقض مع جوهر المسيحية.

إيفان هو ابن الوسط الاجتماعيِّ، وهو ملحد، وهو قريب من أفكار أبيه، الذي يرمز إلى روسيا القديمة البالية التي يجب أن تنهار وتموت، وشارك الأبناء الأربعة في قتله، إذ قتله سمير دياكوف، ومعلمه المفكر إيفان، ولولا محاولة ديمتري الإقدام على قتل الأب إلا أنَّه تردد وتراجع في آخر لحظة، لما استطاع سمير دياكوف تنفيذ ما عجز عن تنفيذه ديمتري، وأمَّا ألكسي فكان يعرف أنَّ هناك جريمةً ستحدث، ولم يفعل شيئاً للحيلولة دون وقوعها.

41 ـ «كلمة دوستويفسكي عن بوشكين» (0881)

أعار فيدور دوستويفسكي كلمته اهتماماً خاصاً، ولخص أهدافه من كلمته في رسالته إلى زوجته المؤرخة بتاريخ 29/28 أيار عام 1880، والتي كتب فيها: «يجب أن أبقى هنا، وقررت البقاء، وذلك ليس لأنَّ عشاق الكلمة الروسيّة بحاجة لبقائي هنا، لا بل اتجاهنا بكامله، لا بل فكرتنا كلّها، التي ناضلنا من أجلها أكثر من ثلاثين عاماً، لأنَّ الاتجاه المعادي (تورغينيف، كافاليفسكي، والجامعة كلُّها تقريباً) يرغب في التقليل من أهمية بوشكين كمعبّر عن الروح الشعبيِّة الروسيِّة، رافضين الروح الشعبيّة بحد ذاتها»(46) وبعد ذلك يقول دوستويفسكي بأنَّ أكساكوف هو الوحيد الذي يستطيع أن يقف بوجه الاتجاه الآخر، لأنَّ يورييف والآخرين ليس لهم وزن، وحتى أكساكوف كبر وهرم واعتادت عليه موسكو، وبعد ذلك يذكر دوستويفسكي بأنَّ موسكو لم تره، ولم تسمعه بعد، مع أنَّها تهتم به، ولذلك فسيكون لصوته، وزن ولذلك يمكن الاعتقاد بأنَّ اتجاهه سيحرز النصر على الاتجاه الآخر. دافعت في سبيل هذه الأهداف -يقول فيدور دوستويفسكي ـ في حياتي كلِّها. إنَّه يعتقد أنَّ معركة تنتظره، وبعد الآن لن يستطيع الهرب من أرض المعركة، أضف إلى ذلك أنَّ كاتكوف ذكره بذلك، وكما نرى فإنَّ دوستويفسكي نوى أن يتكلم لصالح حزب أكساكوف وضد حزب تورغينيف (1818 ـ 1883) أيّ ضد الاتجاه الغربيِّ ولصالح الاتجاه القوميِّ السلافيِّ. ولقد قرر دوستويفسكي أنْ يعبّر عن آرائه بصراحة وبصورة مباشرة اعتباراً من الكلمة الأولى، فلننظر كيف ابتدأ كلمته، «ابتدأ بصورة مباشرة، و من دون الكلمات التقليديّة» سيداتي سادتي ـ يتذكر لوبيموف(47) «بوشكين وهو ظاهرة فريدة، ولعله، ظاهرة الروح الروسيِّة الوحيدة، قال غوغول، وأضيف من عندي بوشكين ظاهرة نبوية، نعم، في ظهور بوشكين، من دون شك، بالنسبة لنا الروس، يوجد شيء ما من النبوءة»(48).

ارتجفت القاعة بكاملها وفهمت أنَّ في كلمة «نبوية» جوهر الكلمة، وأنَّ دوستويفسكي سيقول شيئاً، غير عادي، ستكون كلمته ذكية وجذابة وشيقة، وليس كالعادة من التعابير المنمقة، مثلها مثل كلِّ مؤلفات الكاتب، التي تشد القارئ إليها، فلا يستطيع تركها، وكان فهم المستمعين صحيحاً، إذ

فهموا أنَّ دوستويفسكي سيحول انتباههم من زمن بوشكين إلى الزمن الحاضر، يتذكر ستراخوف بأنَّ كلمة «نبوية» جذبت انتباه الحضور كلهم، مع أنَّ دوستويفسكي قرأ كلمته، ولكن قراءته لم تكن قراءة، بل كانت وكأنَّها كلمة مرتجلة، انطلقت بصدق من القلب استمع الجميع إليها بانتباه، فكأنَّ قبله لم يتكلم أحد عن بوشكين. تميزت كلمة الكاتب دوستويفسكي بالعفويِّة والخبرة والحماس، جذبت القاعة بصورة كبيرة إلى كلمات دوستويفسكي، وهذا لا يمكن تفسيره بقدرة الكاتب على الإلقاء فحسب لا بل، يكمن السبب الأساسي، في مضمون الكلمة.

إذا أردنا التكلم عن مضمون الكلمة، فيجب تلخيص المؤلف نفسه، فلقد كتب ف.م. دوستويفسكي كلمة تفسيريّة لكلمته حول بوشكين. قال في الكلمة التفسيريِّة بأنَّه أراد أن يشير إلى أربع نقاط، تدل على أهمية بوشكين بالنسبة لروسيا في البداية يشير دوستويفسكي بأنَّ بوشكين بعقله العبقري الذي يستطيع أن يستبق الأمور، وبقلبه الروسيِّ الطاهر استطاع أن يكون الإنسان الأول نبّه إلى الظاهرة المرضيِّة الرئيسيِّة ألا وهي ظاهرة المثقف الروسيِّ المبتعد والمنقطع عن أرضه وعن مجتمعه، يعترف المجتمع الروسيّ لبوشكين بأنَّه استطاع تحديد وتشخيص المرض، ولم يحدد بوشكين المرض فحسب، بل أعطى الأمل والعزاء الكبيرين، بأنَّ التخلص من هذا المرض ممكن بالعودة إلى الحقيقة التي يؤمن بها الشعب الروسيّ.

أمَّا النقطة الثانية فهي أنَّ بوشكين هو أول من استطاع -يقول دوستويفسكي ـ أن يقدم لنا الصورة الفنية لجمال الروح الروسيِّة، الجمال النابع من الشعب، وبالدقة في الشعب بالذات وجد هذا الجمال، وقبله ولم يجد أحد على سبيل المثال، صورة تاتيانا، التي لا تعرف الكذب أبداً، وصورة إينوك في «باريس غودونوف» وصور بسيطة من الشعب مثل بعض شخصيات قصة «ابنة الآمر» وصور كثيرة أخرى في قصائده، وفي قصصه.

«أمَّا النقطة الثالثة، التي أردت الإشارة إليها في أهمية بوشكين، ألا وهي الميزة الخاصة التي يتصف بها، ولا يتصف بها غيره أبداً ولا في أيِّ مكان، إنَّها ميزة العبقرية الإبداعيِّة، إنَّها موهبة الغيرة العالميِّة، والقدرة على إعادة تجسيد عبقرية الأمم الأخرى تجسيداً يكاد يكون كاملاً»(49) ـ يكتب دوستويفسكي.

وفي النقطة الرابعة والأخيرة يقول دوستويفسكي، بأنَّ الشعب الروسيَّ بكامله يشارك بوشكين في موهبته المذكورة، فروح الشعب الروسيِّ ميّالة إلى الغيرة العالميِّة وإلى المصالحة والسلام، وعبر الشعب الروسيُّ عن هذه الميزة، أكثر من مرة منذ إصلاحات القيصر بطرس الأول(1672 ـ 1725)، وتبقى هذه الموهبة عزاء كبيراً، وأملاً عظيماً، يبشران بمستقبل كبير لهذا الشعب العظيم، إن تطلعات الشعب الروسي إلى أوروبا كانت تطلعات، مع كل ما فيها من التطرف والحماس، عقلانيّة

ومشروعة وتطابقت مع صفات روح الشعب الروسيِّ، وتهدف هذه التطلعات إلى أهداف سامية، ويرى دوستويفسكي في كلمته التفسيريِّة أنَّ كلمته حول بوشكين كانت مختصرة للغاية ولكن الذي قاله كان كافياً وواضحاً، ولا داعي للغضب من كلماته بأنَّ: «الأرض الروسيّة الفقيرة ستقول للعالم كلمتها الجديدة، ولو بعد زمن قد يطول، ستقول الأرض الروسيّة للعالم بأسره، في نهاية المطاف،» «أريد فقط أن أقول ببساطة لعل الروح الروسيّة وعبقرية الشعب الروسيِّ، أكثر قدرة من جميع شعوب الأرض، على استيعاب فكرة توحيد الإنسانيِّة بكاملها، وعلى الحبِّ الأخوي والواعي، القادر على التسامح وإزالة الفروق والعدوات والتناقضات»(50).

أحرزت كلمة دوستويفسكي حول بوشكين نجاحاً باهراً، يخبرنا أ.ف. كوني في مذكراته حول دوستويفسكي، بأنَّ علاقة روحيّة داخليّة أُقيمت مباشرة بين الخطيب وبين الحضور، ومثل هذه العلاقة تساعد المتكلم على الحماس والثقة بالذات والعطاء، ويشير كوني، بأنَّ القاعة كانت تستمع إلى دوستويفسكي بحماسةٍ منقطعة النظير، وبقلق أزاد وازداد..».. وعندما أنهى فيدور ميخايلوفيتش كلمته، صمت الجميع لمدة دقيقة واحدة، وبعد ذلك، مثل تيار عاصف كان التصفيق الذي لم أر ولم أسمع مثله في حياتي، والإعجاب والصرخات، وأصوات الكراسي، امتزج هذا كلُّه، وكما يقولون اهتزت جدران القاعة، بكى الكثيرون، توجه الكثيرون إلى جيرانهم الذين لا يعرفونهم بهتافات وتحيات، واتجه الكثيرون إلى المنصة، وبالقرب منها وقع أحد الشباب مغمياً عليه بسبب القلق والاضطراب»(51). واستطاع الكاتب أن يسيطر على قلوب الحضور، كما يخبرنا كوني، لدرجة أنَّهم كانوا على استعداد أن يذهبوا إلى أيِّ مكان إذا ناداهم أو طلب منهم الخطيب ذلك، ويشبّه كوني فيدور دوستويفسكي بخطباء الرومان، الذين كانوا يؤثرون كثيراً على قلوب المستمعين، وبعد دوستويفسكي، كان يجب حسب البرنامج، أن يلقي أكساكوف كلمته، ولكنَّه اعتذر لأنَّه رأى الجمهور ما زال مضطرباً وليس لديه الاستعداد الكافي للاستماع إليه، وسمى كلمة دوستويفسكي «حدثاً» وأدهشت هذه الكلمة حتى الأجانب الذين تحسسوا الخيوط السريّة التي تربط هذه الكلمة بقلوب المواطنين الروس.

كتب فيدور ميخايلوفيتش دوستويفسكي رسالة إلى زوجته حول كلمته، يقول فيها إنّه على الرغم من أنَّه كتب رسالة إليها ولكنَّه لا يستطيع إلاّ أن يكتب رسالة ثانية، مع العلم أنَّه متعب جسديّاً وروحيّاً، لأنّها، أيّ زوجته لا تستطيع أن تتصور النجاح الذي لاقته كلمته، فكلماته في بطرسبورج بالنسبة لكلمته في موسكو لا شيء ولا تجوز المقارنة، فلم يستطع أن يبدأ بإلقاء كلمته لأنَّ القاعة قابلته بالتصفيق الحاد والحار، ولم تعطه فرصة لكي يبدأ إلقاء كلمته، مع أنَّه طلب منها ذلك بحركات مختلفة، ويفسر فيدور دوستويفسكي سر نجاحه بسبب روعة رواية «الأخوة كارامازوف»

التي كانت تصدر في الوقت ذاته، وعندما كان يقرأ كلمته قاطعه الجمهور أكثر من مرة، تقريباً قاطعه الجمهور في نهاية كلِّ جملة بالتصفيق الحاد، تكلم دوستويفسكي بصوت عال وبحرارة، استقبل الجمهور كلَّ ما قاله عن تاتيانا بحماس، ويرى في هذا نصراً على فترة عشرين عاماً من الضياع، وعندما نادى بوحدة الناس في كلِّ مكان، أصابت الهستريا الحضور فأخذ الجمهور بالبكاء، وبالمعانقة، وبالقسم لبعضهم البعض أن يصبحوا أفضل أخلاقياً من السابق، وأن يحبّوا بعضهم البعض، ويطردوا الكراهية من قلوبهم. وحلت الفوضى في قاعة الاجتماعات، فارتمى الجميع إلى دوستويفسكي، النساء والطلاب والطالبات والموظفون هرعوا إليه وعانقوه وقبّلوه، كما قبّله أعضاء جمعية عشاق الكلمة الروسيِّة وهنؤوه والدموع في مآقيهم، واستوقف شيخان متقدمان في السن الكاتب دوستويفسكي، وقالا له إنّهما منذ عشرين عاماً لم يكلم أحدهما الآخر والآن وبفضل كلمته سامح كلٌّ منهما الآخر وتعانقا وتصالحا، بعد أن كانا عدوين لدودين فترة طويلة زادت على عقدين من الزمن، وقال بعضهم إنَّ دوستويفسكي نبي وقديس. وهجم تورغينيف يقبّل دوستويفسكي والدموع تملأ عينيه، وكان دوستويفسكي قد ذكر تورغينيف في كلمة طيبة في خطابه، واختتم الاجتماع والتجأ دوستويفسكي إلى ما وراء الكواليس لينقذ نفسه من الجمهور، إلا أنَّ الجمهور هجم إلى هناك عليه، قبّل الناس يديه، ولم يتركوه يرتاح، بقبلاتهم، وكان النصر بيناً لدوستويفسكي، وأعلن رئيس جمعية عشاق الكلمة الروسيِّة بانتخاب دوستويفسكي عضو شرف في الجمعية.

فما هو سر هذا الانطباع من كلمة ف.م. دوستويفسكي؟ وما هو سبب نجاحها؟ كتب ستراخوف: «كان إحراز دوستويفسكي النصر عادلاً وبحق، لأنَّه أحبَّ بوشكين أكثر من الحضور كلِّهم»(52) أمَّا غ. ب أوسبينسكي كتب في هذا الموضوع: «كيف لا نرحب بدوستويفسكي، الذي لأول مرة، خلال مدة تكاد تزيد عن الثلاثة عقود، قرر أن يقول بصدق عميق لكلِّ المتألمين خلال هذه السنوات الصعبة: «عدم حصولكم على السعادة في حياتكم الخاصة، مصيبتكم وشوقكم لفرح الآخرين ومن ثمَّ فإنَّ أعمالكم مهما كانت هذه الأعمال، فهي في نهاية المطاف من أجل سعادة الآخرين وفائدتهم ونجاحهم في حياتهم، هذا هو قدركم، ومكتوب عليكم أن تكونوا هكذا ولا يمكن أن تكونوا إلا كما أنتم عليه من المحبة والتفاني في سبيل الآخرين، لأنَّ من صفات الشعب الروسيِّ التضحية والمحبة والتسامح» فهذه الكلمات الصارخة من القلب لا بدَّ لها من أن تهز الكثيرين والكثيرين»(53).

ولقد فسر فيدور دوستويفسكي نجاح كلمته بالشكل التالي: «حققت كلمتي النجاح الذي حققته ليس بفضل خصائصها الفنيِّة، إنَّني أصر على هذه الحقيقة، وليس لأنَّها كلمة ذكية...، وإنَّما بسبب صدقها وبسبب الحقائق المتوافرة فيها والتي لا تجابه، مع أنَّ الكلمة موجزة وغير وافية وكافية»(54).

أمَّا شعبة الأمن فلقد فسرت سر نجاح كلمة فيدور دوستويفسكي لأسباب أمنية: «يفسر نجاح هذه الكلمة، مع الأسف، ليس لميزاتها الأدبية، وإنَّما لما فيها من إشارات إلى تضييق الحكومة لحرية تطوير الأدب»(55) ـ كتب مندوب شعبة الأمن في التقرير الذي رفعه حول هذه الكلمة.

إنَّ رأي شعبة الأمن جدير بالاهتمام، ولكنَّه رأي ساذج لأنَّ شعبة الأمن لم تحاول أن تقدّم البراهين الكافية، التي تؤكد صحة فرضيتها، ولكنَّ شعبة الأمن فهمت بأنَّ هذه الكلمة لا تروق للحكومة، وهكذا فهمها الكثير من الحضور.

يقول دوستويفسكي عن بوشكين إنَّه لغز أو طلسم أو سر، ولعل كلمة لغز تنطبق على أدب دوستويفسكي أكثر مما تنطبق على أدب بوشكين، ومات دوستويفسكي وترك للنقاد أدباً فيه الكثير من الألغاز، وهم يحاولون كشف هذا السر، ومنهم الناقد الروسيّ باختين (1895 ـ 1975) الذي رأى أنَّ نظرية التعددية الصوتية تنطبق على روايات دوستويفسكي وتساعد على فهمه، وذلك في كتابه «مسائل إبداع دوستويفسكي» الذي صدرت الطبعة الأولى منه عام 1929، وحاول دوستويفسكي أن يجمل أفكاره في كلمته عن بوشكين لأنَّه شعر بدنو أجله، وبالفعل لقد مات بعد إلقائه للكلمة بعام واحد أيّ عام 1881.

الخاتمة : الحوار في رواية دوستويفسكي

يصف الناقد الروسيُّ الشهير ميخائيل باختين (1895 ـ 1975)في كتابه « مسائل شعرية دوستويفسكي»(1929)بأنَّها رواية تقوم على التعددية الصوتيّة وعلى الحوار فدرس روايات دوستويفسكي (1821 ـ 1881) مثل «الجريمة والعقاب» (1866)، و «الأبله» (1868)، و»الشياطين» (1872)، و»الأخوة كارامازوف» (1880)، وأطلق عليها اسم الروايات ذات الأصوات المتعددة، أو المتعددة الآفاق، فالشخصيات لا يمثلون الشخص الغائب، وإنما المخاطب، الذي يتحاور معه الروائي، ويصغي إليه «ومن ثم لا تكون العلاقة بين الروائي وشخوصه علاقة خضوع وإذعان له من قبلهم، وإنَّما علاقة اكتشاف متبادلة بينهما. وبالطبع يكون الخطاب الروائي مفتوحاً وغير منجز... «(56).

وبذلك اهتم باختين بالحوار في الرواية، فرأى أنَّ حوار الأفكار المتعددة يقوم على قدم المساواة وحتى المونولوج ما هو إلا حوار ذاتي، يحاور البطل فيه الآخرين، ونفسه والمؤلف. إنَّ فكر أيِّ بطل هو مجموعة من الأفكار المتصارعة، والتي لم تصل إلى فكر محدد واضح، فالنص نص مفتوح وليس مغلقاً.

لعل أهم ما يميز كتاب باختين «مسائل إبداع دوستويفسكي» أنَّه يشكل مرحلة جديدةً في دراسة إبداع دوستويفسكي (1821 ـ 1881) لأنَّه يوضح الخصائص المميزة لأبطال وأفكار ومواضيع

وأسلوب روايات دوستويفسكي. ولقد اتبع الناقد الكبير منهجاً دقيقاً في دراسته، فقدم تحليلاً عميقاً للبنية الفنية للأعمال الروائية للكاتب وكما هو واضح من عنوان الكتاب، أنَّه مكرس لمسائل إبداع دوستويفسكي. فيرى الباحث أنَّ سر عظمة الروائي الروسيِّ بأنَّه أبدع شكلاً جديداً للرواية، ويسمية الرواية ذات التعددية الصوتية.

لقد فهم بعض النقاد أنَّ أبطال روايات دوستويفسكي يعبّرون عن آرائه مثل راسكولنيكوف، بطل رواية «الجريمة والعقاب» 1866 وكذلك إيفان كارامازوف، بطل رواية «الأخوة كارامازوف» 1880، ومن بين هؤلاء النقاد ب. إنغلغارد (1887 ـ 1942)، إلا أنهم وقعوا في الخطأ، لأنَّ الميزة الأساسية لروايات دوستويفسكي أنَّها روايات ذات أصوات متعددة. وماذا يعني ذلك ؟ هذا يعني أنَّ أبطال روايات دوستويفسكي لا يعبّرون فقط عن آرائه، وإنَّما عن آرائهم الخاصة، وبشكل مباشر. ويعني أيضاً أنَّ عالم البطل هو عبارة عن مجموعة عوالم الأبطال الآخرين، ومن ثم فإنّ العلاقات المادية أو النفسية التقليدية غير كافية لفهم عالم دوستويفسكي، لأنَّ هذه العلاقات لا تأخذ بعين الاعتبار مجموعة العوالم المتساوية، والمتحاورة مع المؤلف، ولذلك فإنَّ النقد التقليديّ لروايات دوستويفسكي غير كاف، لأنَّ عوالم الأبطال غير عادية، لأنَّنا لكي نفهم عالم البطل يجب أن نعرف أنَّه عالم مستقل تماماً عن عالم المؤلف.

وتخضع كلُّ عناصر البنية الروائية عند دوستويفسكي من أجل إبداع العالم المتعدد الأصوات، وتحطيم أشكال الرواية أحادية الصوت، وإذا حاولنا أن نعتمد في نقدنا لروايات دوستويفسكي، منهج الرواية الأحادية، فلن نصل إلى نتيجة معقولة. وعبثاً حاول الكثير من النقاد فهم روايات دوستويفسكي متبعين منهجاً تقليدياً مع نموذج جديد للرواية، وهي رواية التعددية الصوتية ويطبقون عليها قوانين الرواية ذات الصوت الواحد.

الحوار في رواية «الفقراء» (1846)

بدأ دوستويفسكي نشاطه الإبداعي بالترجمة، فقام بترجمة رواية «يوجين غرانديه» للروائي الفرنسيّ بلزاك (1799 ـ 1850) وهي ترجمة أمينة وجيدة، بدليل أن القارئ الروسيّ ما زال يقرؤها بترجمة دوستويفسكي، لعدم ظهور ترجمة أفضل منها.

أصدر دوستويفسكي روايته الأولى «الفقراء» عام 1846، ولقد بدأ هذا الموضوع في الأدب الروسيّ كارامزين (1766 ـ 1826) الذي عمل في حقل التاريخ فترك لنا كتاب «تاريخ الدولة الروسيّة» وله آثار أدبية جيّدة، منها قصة قصيرة بعنوان «ليزا الفقيرة».

كتب دوستويفسكي الرواية المذكورة، وأعطى مخطوطها لكاتب كان يعيش معه في البناء ذاته هو غريغوريفتش (1822 ـ 1899)ويقوم الحوار في هذه الرواية بين موظف فقير اسمه مكار

ديفوشكين وفتاة فقيرة اسمها فارفارا دبروسلوفا , يتبادلان الرسائل , وهما يحاوران المجتمع الذي يعيشان فيه.

ويحاور دوستويفسكي في رواية «المذلون والمهانون»(1861)المجتمع الذي يقوم على الظلم والاستغلال والقهر. وبعد عام من ذلك في كتابه « ذكريات من بيت الموتى»(1862),يحاور الروائي السلطات التي زجت به في السجن والأعمال الشاقة مابين عامي (1849 ـ 1859) لانتمائه إلى منظمةٍ اشتراكيّةٍ طوباويةٍ سريّةٍ. وكاد أن ينفذ به حكم الإعدام.

حوار دوستويفسكي مع الغرب :

ظهر بحث «ذكريات شتاء عن مشاعر صيف» في مجلة «الوقت» سنة 1863 في عددي شهري شباط وآذار، وقام برحلته في صيف عام 1862، زار برلين وكتب : «لاحظت أنَّ هذه المدينة تشبه بطرسبورج شبهاً عجيباً.. فقلت لنفسي: «رباه أكان يستحق هذا مني أن أضني جسمي في القطار يومين كاملين في سبيل أن أرى ما أنا هارب منه؟»(57)(58)(59).

الحوار في رواية «الجريمة والعقاب»

يحاور الكاتب دوستويفسكي في كتابه « مذكرات من القبو»(1864)كاتباً روسياً آخر وهو تشيرنيشيفسكي (1828 ـ 1889),الذي كان يؤمن بإمكانية بناء المجتمع على أساس العلم والعقل, ويرد عليه دوستويفسكي بأنَّ تصرفات الإنسان ليست دائماً تنسجم مع العلم والعقل , وإنَّما هذه التصرفات تكون أحياناً غير عقلانيّة.

يتابع دوستويفسكي هذا الحوار في رواية «المقامر»(1866),, وفي روايته الشهيرة « الجريمة والعقاب» (1866) فيقدم بطل الرواية واسمه راسكولنيكوف على قتل العجوز المرابية التي ترمز إلى النظام البالي القديم , في حين يرمز الطالب الجامعيّ راسكولنيكوف إلى جيل الثورة , ولحظة القتل ترمز إلى ساعة الصفر.

الحوار في رواية» الأبله»(1868)

هنا حوار بين الاتجاه الروحيِّ الذي يجسده الأمير ميشكن وبين الاتجاه الماديِّ الذي يجسده أيبوليت, وعواطف الكاتب إلى جانب الاتجاه الأول. ويستمر حوار الكاتب في رواية» الشياطين»(1872) , إذ أدان فيها التنظيم الفوضويّ الذي أقدم على قتل أحد عناصره وهو شاتوف. ويبلغ الحوار ذروته في رواية « الأخوة كارامازوف»(1880) إذ يقدم فيها سميردياكوف على قتل فيدور كارامازوف بتحريض من إيفان كارامازوف.

***

المصادر والحواشي:

(1) ـ حياة شرارة، مدخل إلى الأدب الروسيِّ، في القرن التاسع عشر، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 1978، ص164.
(2) ـ دوستويفسكي، مجموعة قصص، موسكو، دار التقدم، 1982، رواية «الفقراء»، ترجمة طعمة فرمان، سلسلة أعلام الأدب الروسيِّ ص 109 ـ 110.
(3) ـ المصدر السابق، ص 118.
(4) ـ المصدر السابق، ص 178.
(5) ـ المصدر السابق، ص 178.
(6) ـ المصدر السابق، ص 178.
(7) ـ دوستويفسكي، ذكريات من بيت الموتى، ترجمة نديم مرعشلي، بيروت، ص232.
(8) ـ المصدر نفسه، ص 216.
(9) ـ دوستويفسكي، ذكريات شتاء عن مشاعر صيف، ترجمة: د. سامي الدروبي, الأعمال الكاملة، المجلد السادس، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص 323.
(10) ـ المصدر نفسه، ص 376.
(11) ـ المصدر نفسه، ص 382.
(12) ـ المصدر نفسه، ص 382.
(13) ـ المصدر نفسه، ص 385.
(14) ـ المصدر نفسه، ص 386.
(15) ـ دوستويفسكي، رواية «المقامر»، موسكو، دار رادوغا، 1987، ترجمة د. سامي الدروبي، مراجعة، د. أبو بكر يوسف، ص 248.
(16) ـ دوستويفسكي، رواية «الجريمة والعقاب»، موسكو، دار، رادوغا، 1989، ترجمة د. سامي الدروبي، مراجعة أبو بكر يوسف، ص 128.
(17) ـ المصدر نفسه، ص 132، 133.
(18) ـ المصدر نفسه، ص 37.
(19) ـ المصدر نفسه، ص 33.
(20) ـ المصدر نفسه، ص 285.
(21) ـ دوستويفسكي، رواية «الأبله»، موسكو، دار رادوغا، 1985، المجلد الثاني ص 173، ترجمة د.سامي الدروبي، مراجعة د. أبو بكر يوسف.
(22) ـ المصدر السابق، المجلد الأول، ص 125.
(23) ـ دوستويفسكي، رواية، «الأبله»، المجلد الأول، ص 309.
(24) ـ المصدر السابق، ص 327 ـ 328، رواية، «الأبله، المجلد الأول.
(25) ـ المصدر السابق، ص 341.
(26) ـ المصدر السابق، رواية، «الأبله»، المجلد الثاني، ص 471.
(27) ـ المصدر السابق، رواية، «الأبله»، الجلد الثاني ص 543.
(28) ـ دوستويفسكي، رواية، «الشياطين»، المؤلفات الكاملة، المجلد 12 ـ 1 ـ القاهرة، الهيئة المصرية للتأليف، والنشر، 1971، ترجمة د.سامي الدروبي، ص 94.
(29) ـ المصدر السابق، رواية «الشياطين»، ص 445.
(30) ـ المصدر السابق، رواية «الشياطين»، ص 447.
(31) ـ المصدر السابق، رواية «الشياطين»، المجلد 12 ـ 2 ص 450 ـ 451.

(32) ـ المصدر السابق، رواية «الشياطين»، المجلد 12 ـ 2، ص 354.
(33) ـ الصدر السابق، رواية «الشياطين»، المجلد 12 ـ 2، ص 386.
(34) ـ دوستويفسكي، رواية «المراهق»، المجلد الأول، موسكو، دار رادوغا، ترجمة، د. سامي الدروبي، مراجعة، د. أبو بكر يوسف ص47.
(35) ـ د. حياة شرارة، مدخل إلى الأدب الروسيِّ، في القرن التاسع عشر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978، ص 177.
(36) ـ دوستويفسكي، المسألة اليهودية، ترجمة موفق الديلمي، بيروت، دار ابن الرشد، 1983، ص17.
(37) ـ المصدر السابق، ص25.
(38) ـ المصدر السابق، ص 25 ـ 26.
(39) ـ الصدر السابق، ص 31.
(40) ـ المصدر السابق، ص33.
(41) ـ دوستويفسكي، رواية «الأخوة كارامازوف»، موسكو، دار رادوغا، 1988، ترجمة د.سامي الدروبي، مراجعة د.أبو بكر يوسف، المجلد الأول، ص 65.
(42) ـ المصدر السابق، ص118.
(43) ـ المصدر السابق، ص614.
(44) ـ المصدر السابق، ص 666.
(45) ـ مكسيم غوركي، المؤلفات الكاملة في ثلاثين مجلداً، المجلد 27 ص 514. المصدر باللغة الروسية.
(46) ـ دوستويفسكي، رسائل، المجلد الرابع، موسكو، 1959، ص 157، المصدر باللغة الروسية.
(47) ـ د.ن. لوبيموف، كلمة دوستويفسكي في احتفالات بوشكين بموسكو عام 1880، مجلة «مسائل الأدب» 1961، العدد السابع، ص 163، المصدر باللغة الروسيّة.
(48) ـ دوستويفسكي، المؤلفات المختارة، المجلد العاشر، 1958، ص 442. المصدر باللغة الروسية.
(49) ـ دوستويفسكي، المؤلفات الكاملة، المجلد الثاني عشر، موسكو، لينينغراد، 1929، ص 370، المصدر باللغة الروسيّة.
(50) ـ المصدر ذاته، ص 371، 372.
(51) ـ أ.ف. كوني، نيكراسوف ودوستويفسكي، بطرسبورج، دار النشر التعاونية، للأدباء والعلماء، 1921، ص 69، 70، المصدر باللغة الروسية.
(52) ـ دوستويفسكي، في ذاكرة معاصريه، المجلد الثاني، ص352.
(53) ـ غ.ي. أوسبينسكي، المؤلفات الكاملة، دار أكاديمية، العلوم في الاتحاد السوفييتي 1953، المجلد السادس، ص426، المصدر باللغة الروسيّة.
(54) ـ دوستويفسكي، المؤلفات الكاملة، المجلد 12، مصدر سابق، ص373.
(55) ـ ن.بيلتشيكوف، احتفالات بمناسبة إقامة نصب تذكاري، لبوشكين، في موسكو 1880، رأي عميل المخابرات بالاحتفالات، مجلة أكتوبر، موسكو، 1937، العدد، 1 ص 272.
56 ـ حميد, د. حسن , البقع الأرجوانيّة في الرواية الغربيّة , دمشق, اتحاد الكتّاب العرب, 1999
57 ـ د. ياسين الأيوبي, رواية»الفقراء» جريدة» الأسبوع الأدبيّ»,العدد973,التاريخ2005/9/10
58 ـ دوستويفسكي، ذكريات شتاء عن مشاعر صيف، ترجمة: د. سامي الدروبي, الأعمال الكاملة، المجلد السادس، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص 323
59 ـ د. حسن حميد, البقع الأرجوانية, دمشق, اتحاد الكتاب العرب,1999.



ميقات الحب

مكسيم زامشيف

ترجمة: أحمد ناصر

مترجم من سورية

مكسيم زامشيف: (1972 ـ) شاعرٌ وروائي وناقد و مترجم ورئيس اتحاد الكتاب الروس في موسكو. أشهر أعماله رواية «ربيع من أجل المندوب».

الورقة الساقطة ـ مجرد ورقةٍ دبّتِ الصُّفْرة السَّقيمةُ في عروقها.
يوم الأمس ـ مجرد وميضٍ طويلٍ على الجدار.
وفوق المنضدة تنتصب مجرد مزهريّة
وعلى الفراش أثرٌ خفيف للجسد
من شفاهكِ تتطاير مجرد جمل، فحواها:
السعادة لم تكن ولن تكون.
في عينيكِ شكٌّ وقلق،
أُقسّم كلماتك إلى مقاطع صوتيّة،
وبعدها يتبقّى عليّ القليل:
أن أتذكّر أنّني أحبك.
لا تلمسي وروداً ذات أشواكٍ،
وعبرها لا تقيسي ميقات الحب،
فأنتِ تعلمين أن حياتنا مجرد ذكرى
ضائعةٍ في طريق الفردوس.

***

ترتفع في السماء الكدرة
منازل شاخت في أثناء الليل.
لا تفكّري أبداً أن تسردي على أحدٍ
أن جنوناً ينتابك أيام الخريف،
وأنّك لا تقدرين على الدوران
مع الأوراق الساقطة
في البلاد الحزينة المفلسة
وحتى الوجوه ها هنا
تتساقط كما الأوراق، وتستلقي بخراقةٍ جانباً.
بل وحتى الأفكار كالحةٌ، مفككة.
تتمنّى لو تجري مع الريح بلباسها الخفيف،

لكنّ بقايا الشراع الأصفر الرثّ
يُقلع عبر النهر الأسود.
وطبعاً لا تشعر بالبرد:
فللطبيعة مهرجانها.
والمنازل تسبح فوق المدينة،
ولم تعُدْ تذكر شيئاً عنّا.

***

دارت الحياة المريرة كما الكرة
على إيقاع ألحان «ماسينيه»(3)
رموا الصبوةَ فوق الثلج ثمّ نسوها،
وانصرفوا وراء أشياء أخرى،
شقّوا طريقهم إلى القاعة متزاحمين،
فاحدودبت أرض القاعة كالقوس،
وكذا تهدّل السقف قوساً.
كان لا بدّ من العبور بسرعة
قبل أن يدرك العمى وَضَحَ النهار،
لكنّ عصافير الدوري البهلوانيين الصغار
التقطوا الصبوةَ كنثرات الخبز.
ومن جديد جرتِ الشمس،
تقطّعت أنفاسُها وهي تجري،
وثمّة حبٌّ أوّلٌ لأحدٍ ما
مَرْميٌّ فوق ذلك الثلج منذ الصباح.
علبةٌ هشّةٌ فارغة
غذاءُ أطفالٍ لذيذ.
رمينا ما لدينا في ذلك الثلج
بارستقراطيّةٍ، بسخاءٍ ومن دون تدبير.
ظنّنا أن الثلج يريد أن يقيم مهرجانه الأبيض،
لكنّه طار، من السموات طار،
ولم يتعرّف على وجوهنا.

***

إذا كان ذاك هو الربيع
قل لي إذاً:
لماذا بالشواطئ الذهبية التصقتِ السفن
عبر جوانبها يائسةً؟
لماذا لا نجد آثاراً لنا في صبيحة اليوم؟
لماذا لم نعُدْ نناجي الآلهة عند بزوغ الفجر؟
إذا كان ذاك هو الربيع
لماذا لا تغنّي أنت السيرينادات(4)
ولا تهمس الأشعار بصوتك البهيج للصديقات؟

حياتنا سُحقت بين الأيدي
كثمرةٍ من الرمان ناضجة،
وانسابت عبر قنواتٍ خفيّة.
تسرّبتْ ولعلّها استحالت غرانيقَ،
تطير في الظلمة مُستدعيةً أخواتها المفقودات.
آلهة الأولمب تتنزّه عبر السهوب السوداء،
توزّع خلودها على الفلاّحين الشباب.
بالشواطئ الذهبيّة تلتصق المراكب بإحكام،
ويمضي الرجال مقتفين آثاراً مجهولة.
إذا كان ذاك هو الربيع،
لماذا لم تتعرّف عليه،
لماذا لم ترفع عن عينيك
رقاقتي الجليد الشائختين؟
لماذا لا تعبّ من الصمت حتّى الثّمالة؟

لماذا لا تهدر دمعةً عزيزةً
استجابةً لصأصأة الرضيع؟
لماذا لا تقول ببساطة:
قد انتحلْتُ الربيع؟
كاليونانيين الحزانى وهم يتوسّلون آلهة الأولمب.

***

أيتها الروسيا- يا ذات السهول والجروف،
يا شبابي الجَسور،
الأوجاع وثورات النفس والتأوّهات،
ثغرات الحزن الميت.
الروسيا- المسبوكة المرصوصة،
المُعمَّدة بالأنهر الباردة.
انظري! نسرك يحلّق
وفي أعقابه يطير إنسان.
خلفهما أمطارٌ شديدة،
يطيران وراء بليّتهما الحبيبة،
يرغبان في مزج رائحة نقرة الجليد
بالمياه السلسبيل.
الأساور تضغط على المعاصم،
معاصم بلادي التي لن تعود.
أيتها الروسيا- اكسري طبقَ القمر الثقيلَ
في سبيل سعادتك.
روسيا ـ بلاد الليالي المقفرة،
يا ذات الضفيرة والثوب ذي الأطراف الواسعة
قولي: لماذا لا ترغبين بعودة النسر إلينا؟
لماذا لا تودّين أن يطير الناسُ في السماء؟
وأن ينتهي رُهابُ الارتفاع؟

أيتها الروسيا! بالكاد تذكرين
ملامح السّماء المضطربة.
الروسيا- بلاد الجروف والوهاد العميقة،
وقد نسيتِ القذيفة في السّهوب.
الأشجار تتطاير كما الرايات
في الاستعراض السّماويّ الأخير.

***

ضيقٌ في الصدر، ضيق
المطر يهطل طوال اليوم
كأنما انهمر مشاكسةً.
طوال اليوم تسكب السماء،
تسكب دهراً.
تبحث عن ظلّ إنسانٍ ما.
أقول ونحن في طريقنا إلى المحطّة:
قد تأخّر شهر آبٍ على أيلول،
غرق آبٌ في اللجين.
دمدمة شجر الحور على الأبواب
الحور تقيم حفلةً راقصةً فوق المياه.
تخلّف آبٌ، ستحلّ الكارثة
تزحلق آبٌ بالمطر،
لدرجةٍ لم يلتفت فيها
وهو يغادر.
عند الحافة ذاب كلّه
هنا ترك ظلَّه
ظلَّ نجمته عديمة الوجه،
ظلَّ مياهه التي لا تنتهي،
ظلَّ بوّاباته الواسعة،

ظلَّ الأحلام...

آب... أيها القيصر(5)

أين أنت أيها الأخ؟

***

حين لم نكن آلهةً في تلك الأزمان الذهبيّة

كنتِ تستجمين في جزر البهاما،

ولم أخطر أنا ببالك.

أجل، كيف ستتذكّرينني، ما دمت أنا نفسي

لم أكن قد تعرّفت على نفسي.

كنتُ بين الغرف أقطع المسافات،

أمزّق حيوات الآخرين

ولقد ذبْتُ في الضجيج،

وعبر الغوغاء كنت أبحث عن الآثار في الرماد.

حين لم نكن آلهةً

عشنا ببساطة على الأرض.

ببساطةٍ عشنا من دون حسرات.

لم نكن قادرين على فهم جوهر الحياة.

حرسنا حبّنا الأرضي،

كما يحرس الصيّاد طريدته.

نحن نعرف الآن الكثير عن الموت،

نعرف مقاساته، وزنَه وقامتَه.

الطريق السّرمديّ يتلوّى بحدّةٍ بين النجوم.

أنتِ تتذكّرين جزر البهاما،

وتدركين أن الموت كفيفُ البصر.

فالناس في جزر البهاما ينامون معتمرين

قبّعةَ «البناما».

ذوو جماجمَ فارغةٍ.

لا تقولي: كلّ شيء بلا جدوى،

لا تصدّقي أن الشر لا يُقهر.

فحياتنا كانت رائعة،

رائعةً كانت حياتنا!

وكنتِ تتألقين في غرفةٍ بيضاءَ،

وكنتُ دائم التعطّش إلى رؤيتك.

علامَ عاقبونا هكذا،

بحيث لم يعد بوسْعنا أن نموت؟

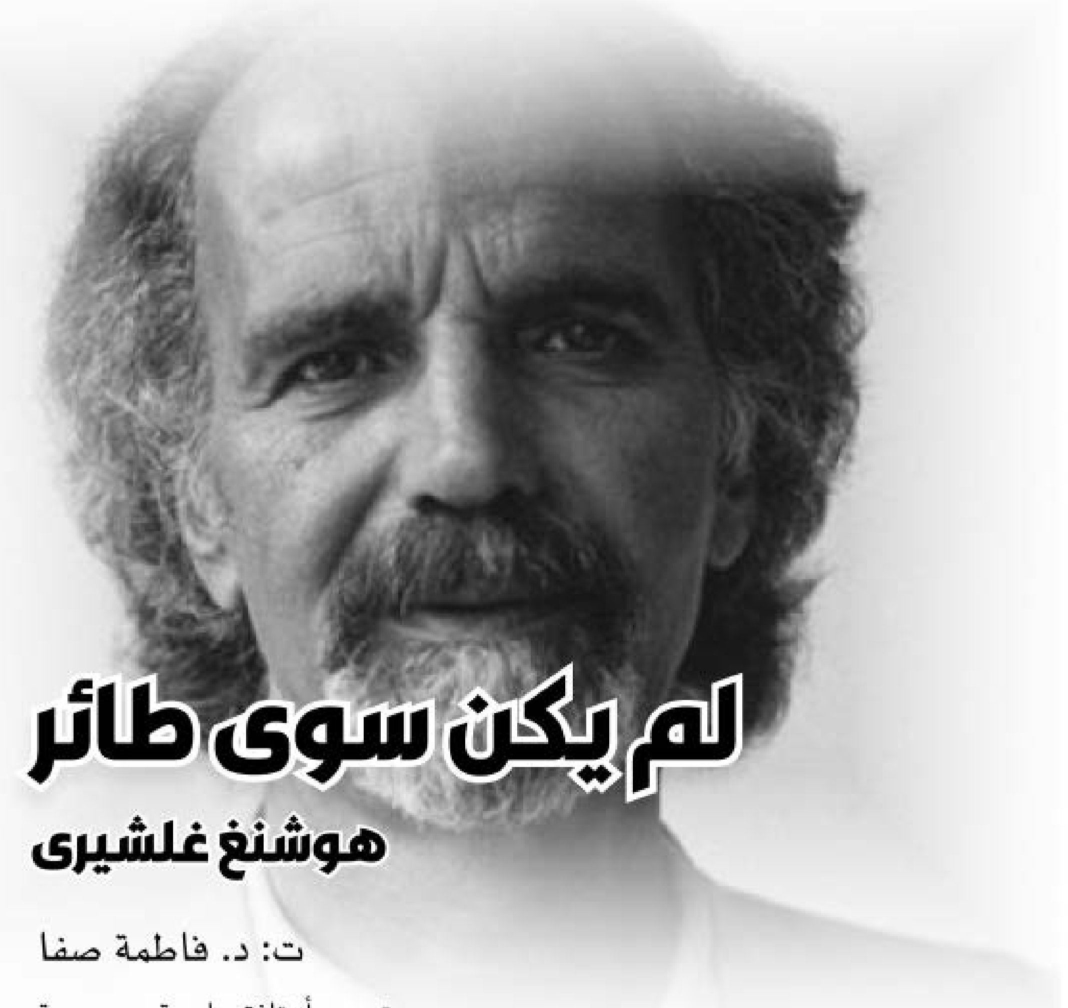
الحواشي:

(1) نُشرت هذه القصيدة أوّل مرة عام 2007 في مجلة « أبناء را ». و لكلمة « را » معانٍ عدة: فهي أوّلاً الاسم القديم لنهر الفولغا، و ثانياً ـ إله الشمس، و ثالثاً ـ الطليعة الروسية. و يُستشَفُّ من هذه القصيدة أسى الشاعر على مرحلة الاتحاد السوفييتي الذهبية ـ كما يسميها ـ و حنينه إليها ـ المترجم.

(3) جول ماسينيه : (1842 ـ 1912) موسيقار فرنسي اشتهِرَ بأعماله الأوبرالية. ـ المترجم.

(4) سيرينادا : مقطوعة موسيقية تؤلّف على شرف أحدٍ ما. و هي في الأصل أغنيةٌ ليلية تُعزف تحت شرفة المحبوبة. ـ المترجم.

(5) الإشارة هنا إلى القائد الروماني مؤسس الإمبراطورية الرومانية في القرن الأول قبل الميلاد « يوليوس قيصر» الذي أُطلق اسمه على شهر تموز ـ يوليو ـ المترجم.



لم يكن سوى طائر

هوشنغ غلشيري

ت: د. فاطمة صفا

مترجم وأستاذة جامعية من سورية

الكاتب والصحفي الإيراني هوشنغ غلشيري

ولد في عام 1932 في مدينة أصفهان، وتوفي في عام 2000 في مدينة طهران، يُعدّ واحداً من أهم الكتاب الإيرانيين المعاصرين، في بداياته كان مدرساً في قرى أصفهان ومن ثم أصبح محاضراً في جامعة طهران، قام بتدريس مجموعة من أهم الكتاب والقاصين الإيرانيين، وافته المنية عن عمر ناهز 62 عاماً، وأودع الثرى في إمام زادة طاهر في مدينة كرج.

- **من أهم أعماله:**

- من المجموعات القصصية القصيرة: مجموعة مثل دائماً، ومصلاي الصغير، ونصف القمر المظلم.
- من المجموعات القصصية الطويلة: ملك السود، حديث الصياد والشيطان.
- من الروايات: الأمير احتجاب، كريستين وكيد، حمل الراعي المفقود.

في يوم ما في زمان ما، وُجِدت مدينة علي آباد، وكان ماكان. في ذلك اليوم وفي تلك المدينة ملّ الناس الربيع والخريف، شروق الشمس وغروبها؛ ملّوا من الأصوات، ومن لملمة أوراق الخريف المصفرة المتناثرة على الأرض؛ لذا اتُّخِذ القرار فجُمِع حديد المدينة، وبُنِي منه سقف معدني كبير غطى المدينة كلها، وشُيدت مئتا طاحونة هوائية، حُطّمت المصابيح والفوانيس وصُنِع منها كرة كبيرة عُلّقت أسفل سقف المدينة، وأُنِيرت بنور ساطع يخطف الأبصار، حان دور الأشجار والطيور فأصدر التعميم تلو التعميم: «من واجب كل فرد من أفراد المدينة - وبأقصى سرعة - اجتثاث شجرة من الأشجار ورميها خارج أسوار المدينة وإلا فإنه وفق المادة....»

لقد كان قراراً جائراً ولوكنت هناك لرأيت كيف تناثرت وتبعثرت الأشجار في أرجاء المدينة، لقد كان القرار قطعياً بقلع أشجار الدلب؛ فحُمِلت الفؤوس والمناشير والحفارات لقتل تلك الأشجار التي زيَّنت الأرض بخضرتها في الربيع لسنوات وسنوات، ولو كنت هناك لرأيت كيف حُمِلت وأُخِرجت من بوابات المدينة، أما الأطفال والشيوخ فقد حملوا أواني النرجس والياسمين كبيرها وصغيرها، وألقوا بها في حفرة ضخمة خارج المدينة.

لقد صدر القرار، ووصل البلاء إلى الطيور والأسماك والدجاج والكلاب والقطط، وعلى مدار أسبوع كامل، كانت سيارات النقل ترافقها عشرون شاحنة وأربعون رجلاً من الرجال الأشداء؛ تجوب أرجاء المدينة بحثًا عن أقفاص القناري والبلابل وأحواض السمك الممتلئة للتخلص منها، جمعوا أقنان الدجاج وأعشاش الحمام الواحدة تلو الأخرى، وألقوا بالكلاب والقطط في أكياس الطحين الفارغة ومن ثم كدَّسوا الأكياس بعضها فوق بعض.

بعد مرور شهر، أصبحت مدينة علي آباد خالية تماماً من التراب والنباتات والطيور، تحولت إلى مدينة نموذجية لا ليل فيها ولا خريف، فعلى خلاف جميع المدن التي تحكي شوراعها قصصاً عن الربيع الأخّاذ الجميل؛ لم يعد هنا من أثر للعربات والخيول، ومهما بحثت وتجولت وأنصت فإنك لن تسمع نباح كلب أو صياح ديك، ذلك الصياح الذي كان يوقظ الناس من أحلامهم الجميلة.

كل يوم، في تمام الساعة الثامنة صباحاً، ومع ارتفاع أصوات أجراس المعامل، كان سكان المدينة يبدأون يومهم، وربما تناولوا فطورهم وربما لا، يرتدون ملابسهم،

ويستقلون الحافلات متجهين إلى عملهم، عند الساعة الخامسة كان الشباب (صغار السن) يرتادون دور السينما (سينما بلاس) حاملين معهم السندويشات وعلب الببسي، أما الرجال والنساء (البالغين) فكانوا يرتادون بيوت الغوى والمقاهي، وربما ذهبوا إلى ساحات المدينة ليتأملوا الأشجار المنحوتة من الحجر وأوراقها الخضراء المصنوعة من الألمنيوم، أو الطيور الحديدية المعلقة فوق أغصان الشجر والقناديل الملونة وصور النجوم العارية في السماء.

وفي يوم حلّ البلاء، لاشك أنه كان بلاءاً، وهذه المرة وبلا أدنى شك كان البلاء قادماً من السماء، تجمع العديد عند الساحة الكبيرة ليتأملوا النوافير والبط البلاستيكي والأشجار الحجرية، وفجأة ومن بين الطيور وقعت أنظارهم على طائر قناري صغير ينشد الألحان ويرفرف بأجنحته الصفراء الصغيرة الجميلة، وفي الحال دقَّت نواقيس الخطر في أرجاء المدينة وهرع الحراس بثيابهم الجديدة اللامعة إلى الساحات العامة ليبحثوا عن العصفور في الأزقة والشوارع والبيوت في كل مكان.

بحثوا تحت البيوت في خبايا الصناديق ولكن لم يعثروا عليه، من أين أتى هذا القناري الصغير ذو الأجنحة الصفراء الجميلة؟ لا أحد يعلم!، فأبواب المدينة موصدة بإحكام، وليس هناك حدائق، أما البيوت لا تكاد تجد فيها شقاً أو منفذاً يخرج منه الطائر، فكّر كبار المدينة وحكماؤها وتمعنوا في الأمر ولكن محاولاتهم لم تفض إلى نتيجة. كُتب وقيل: إن القناري أتى من بوابات المدينة، ولكن هذا غير ممكن فأمام مدخل كل بوابة وُضِعَ حراس بعتادهم الكامل؛ مسدسات وشبكات وعصي خشبية ذات رأس فضي مكور، إذا لابد أن هذا الطائر قد أتى بالقطار مع أكياس الأرز والقمح والحبوب، أو ربما وضع أحدهم - في إحدى المدن المجاروة- بيضة قناري في مكان دافئ ومناسب، ففقست البيضة وتحولت إلى طائر هرب من مخزن المدينة وأتى وجلس فوق غصن الشجرة الحجرية وبدأ بالغناء والرفرفة بتلك الأجنحته الصفراء الجميلة.

دق ناقوس الخطر، فتدفق الحراس إلى الأزقة وبين بيوت الناس، ولو كنت هنا لرأيت كيف دخلوا البيوت غير مكترثين لأحد، بحثوا في كل مكان، في السقيفة، في الصناديق، تحت البيت، خلف المكتبة، لم يتركوا شيئا إلا وبحثوا وفتشوا فيه حتى بقج جدتي المغلقة والتي تروي القصص الجميلة عن الطيور والنجوم و الحجارة الصغيرة، ولكن هل كان من الممكن أن يعثروا على طائر بهذا الحجم الضئيل؟ّ!

وحدث، أن يكون العمال منهمكين في العمل، وصوت الآلات يعلو في المكان، والسيارات الكبيرة والصغيرة تخرج من فوهة المعمل مثل الفراخ، وفجأة، يحدق أحدهم بزاوية من الزوايا منذهلا، ومن أذن لأذن، وخلال أقل من دقيقة يكفّ الجميع أيديهم عن العمل ليتأملوا القناري الصغير ذو الأجنحة الصفراء الجميلة ومن جديد يدق ناقوس الخطر، فتبدأ سيارات الإطفاء بالوصول، ويصل الحراس بلباسهم الأزرق وأزرارهم الجديدة البراقة إلى المعمل، وبلمح البصر ينسل القناري كقطرة ماء تحت الأرض، فيبدأ الحراس بإخراج العمال خارج المعمل، ويقفلون الأبواب، ويرشون في داخل الصالة مادة سامة (د.د.ت) مخصصة لقتل الحشرات الضارة... ومع هذا كله، لا تكاد تمضي ساعتين أو ثلاثة حتى ترى القناري الصغير بأجنحته الصفراء اللامعة إلا وقد أتى وجلس ...

بعد عدة ساعات يظهر العصفور من جديد، يجلس فوق الحنفية الحجرية مقابل مبنى البلدية مترنما بالألحان، ولكن ما إن تصل إلى المسامع أصوات أرجل الحرس فوق أرصفة المدينة اللامعة النظيفة حتى يبدأ الناس بالانسحاب من المكان فيرمون بأنفسهم في الترامواي والحافلات عائدين إلى المدينة، أما القناري فيطير محلقا في السماء ليعود من جديد إلى ساحات المدينة بين الساعتين الخامسة والسادسة مساءً.

تزدحم ذاكرة الأطفال بالقصص الجميلة عن الطيور، وقلوبهم تحن وتشتاق لقناري صغير جميل يحملونه بين أيديهم، أو لقطة يداعبونها، أو لمزهرية فيها ورود النرجس ...في تلك الساعة أي في الساعة الثامنة بدلاً من أن يحملوا كتبهم؛ تلك الكتب المليئة بصور الأشجار الحجرية والمداخن، وأشكال الحراس وصفاتهم، ويذهبوا كما بقية خلق الله إلى المدرسة ويجلسوا فوق مصطبة الصف الحديدية، ويستمعوا إلى معلميهم المتنورين، ويفكوا رموز المعادلات الرياضية، بدلا من ذلك كله كانوا يتمردون ...عند الساعة الخامسة أو السادسة - في الوقت الذي تخلو فيه الشوارع من الناس- كانوا يتوجهون نحو الأزقة والساحات العامة للمدينة لعلهم يصادفون القناري الصغير ذو الأجنحة الصفراء الجميلة. ويمتد بحثهم حتى الساعة الرابعة أو الخامسة مساءً موعد صدور الصحف والمجلات، التي كانت صفحاتها الأولى تحفل بصور القناري (الكاملة وغير الكاملة)؛ إحداها مثلاً صورة للقناري وهو يجلس فوق الحافلة المؤلفة من طبقتين، أو صورة له وهو يجلس فوق تماثيل الساحات الملونة، وكانت الطبعات كلها

تتحدث عن الجهود الحثيثة المبذولة من قبل المكلفين والمأمورين للقضاء عليه.

أخيراً، وبعد جلسات كثيرة عقدها شيوخ المدينة، وبعد تناول الشاي وأكل البسكويت، وإقامة الجلسات الواحدة تلو الأخرى وإرسال التقرير تلو الآخر، كفوا عن البحث وأيقنوا أن تفكيرهم عاجز عن استيعاب ما يحصل وهذا ما جعل الصحافة تعنون بحروف كبيرة وعريضة: «لقد تخلى الشيوخ عن متابعة القضية. لقد استسلموا».

أتى اليوم الذي كبر فيه الأطفال وبلغوا أشدهم، وبدأوا يتمردون، فدمروا الطيور الفلزية، والبط البلاستيكي، والقناديل الضخمة المعلقة تحت سقف المدينة المعدني، لقد اخترقت واحدة من الطلقات المعدنية المدورة الزاوية اليمنى من القنديل، ويومها قالت جدتي: «إن القنديل كالشمس عُميت إحدى عيناه».

لقد تعب عمال البلدية والكنَّاسون من جمع الألعاب والورود البلاستيكية والطيور المعدنية من الشوارع والطرقات. في تلك الفترة تشقق أسفلت الساحات الرياضية والشوارع والأزقة دفعة واحدة، وخرج العشب الأخضر والنباتات من تحتها وبدأ الماء يتسلل من سقف المدينة، وفجأة بدأ الناس يشعرون مرة ثانية بالمطر، نعم، لقد كان المطر الخفيف يتساقط فوق رؤوسهم، ورائحة رطوبته كانت تدغدغ أنوفهم. شيئا فشيئاً كان ملف الكناري الصغير ذو الأجنحة الصغير الصفراء يزداد، حتى ملأ الغرف الأساسية في مراكز المدينة ولم يعد المكان يتسع للمزيد. إلى أن أتى ذلك اليوم، عند الساعة الثامنة، دقت كل نواقيس الخطر، تم إحضار جميع الحرس ورجال الإطفاء الذين غطوا شوارع المدينة وأزقتها، أخرجوا الأهالي من المنازل ومن المعامل والمخامر وبيوت الدعارة، وفتشوا النساء والرجال والأطفال، من ثم فتحوا أبواب المدينة وألقوا الجميع خارجها، انتشر الحراس ورجال الإطفاء في المدينة كانوا يضعون الأقنعة ويحملون خراطيم رش السموم (د.د.ت)، سدّوا شقوق الأبواب، ومهما ضرب الرجال والنساء أبواب المدينة وجدرانها بأيديهم، ومهما بلغ بكاء الأطفال، لم تكن الأبواب لتفتح لهم، ولم تفتح.

لقد أغلقوا أبواب المدينة ومنافذها بإحكام، وأوقفوا الطواحين الهوائية، انتشروا في المدينة من هذا البيت إلى ذلك البيت، عقَّموا جميع الشقوق وفتحات المدينة، رقَّعوا سقفها، ورمَّموا الإسفلت، وهيأوا القنابل، ووضعوا من جديد الأوراق الخضر المعدنية والطيور المعدنية على أغصان الشجر الحجرية، ولونوا سقف المدينة باللون الأزرق

الغامق الجميل، ونثروا عليه بعض الغيوم البيضاء، وعند نهاية الأسبوع، لم يكن هناك من أثر للقناري الصغير ذو الأجنحة الصفراء الجميلة، وعندها فتحوا الأبواب.

نعم... حقاً... لقد فتحوا الأبواب على مصراعيها، ووقف الحراس بلباسهم الأزرق الجميل وأزرارهم المتلألئة عند الأبواب وراء بعضهم البعض الواحد تلو الآخر،.... وصدورهم.....

حقاً! لقد فتحت الأبواب على مصراعيها...، ولكن أهالي المدينة كانوا قد رحلوا، ولم يكن هناك من أحد يقف خارج بوابات المدينة، لقد رحلوا، رحلوا جميعاً.



حتى العتبة

سلفاتور غوتا

ترجمة: يحيى عبد القادر الأمير

مترجم من سورية

*كاتب إيطالي (1887- 1980) بدأ كتاباته مبكراً عندما صدرت له مجموعة قصصية عام 1909 بعنوان «قبل النعاس»، وبعد ذلك بسنوات ثلاث بدأ بنشر الجزء الأول من روايته الرئيسة «ملحمة الأشرعة» بعنوان «الورعة»، والتي تتألف من حوالي ثلاثين قصة. يعدُّ غوتا كاتباً غزير الإنتاج فقد كتب الكثير من المسرحيات كمسرحية « وصيفة بارد «، وكتب قصصاً للصغار مثل «الألبي الصغير» ذائعة الصيت، وكتب كذلك للسينما.

- **من أعماله الرئيسة:**
  - «الورعة» 1912.
  - «الابن القلق» 1917.
  - «أجمل نساء العالم» 1919.
  - «الألبي الصغير» 1926.
  - « أصل الخطيئة « 1929.
  - « ثمانمائة « -1941 1942.
  - « ملحمة الأشرعة « (ثلاثة أجزاء) 1944.

وهذه القصة مترجمة عن كتاب «Italiani 1972 Racconti «أي» قصص إيطالية 1972.

من يدري من هو؟ أود أن أعرف، على الأقل، ما اسمه وماذا جاء يفعل هنا. رأيته قادما مساءً يوم الخميس. كنت عند النافذة مصادفة عندما كانت الحافلة في طريق عودتها إلى المحطة: توقفت الحافلة أمام «نابوليوني دورو» ونزل مسرعاً ذلك السيد الذي أومئ فيما بعد إلى الحمَّال كي يحمل اثنتين أو ثلاثاً من حقائبه الفاخرة المصنوعة من الجلد الأصلي.

إنه رجل رائع؟ أي نعم! فهو، على الأقل، مختلف بل شديد الاختلاف عن جميع الرجال عندنا هنا، وعن شباننا وعن مسنّينا. وهو على كلٍ في غاية الأناقة. يأتي إلى الشرفة مرتدياً بيجامة من حرير؛ ولديه ثلاثة أو أربعة منها، الواحدة منها أجمل من الأخرى.

كان طويلاً ونحيلاً إنما عريض المنكبين، يجب أن يكون قوياً؛ شعره أشيب عند الصدغين، يخرج بخفة. يبدو أنه لا يدري إلى أين يذهب وأنه لا يعرف أحداً هنا. لا يحب البكور: فمنافذ غرفته تبقى مغلقة حتى الحادية عشرة، وبعدها يظهر لأول مرة عند الشرفة مقلما أظافره في أغلب الأحيان. ينظر إلى الساحة دونما اكتراث وإلى المارة ثم ينسحب إلى الغرفة، يخرج مجدداً ليدخن سيجارة، يسند مرفقيه إلى الدرابزين. كان يرتدي هذا الصباح بيجامة حمراء قاتمة اللون بأزهار سوداء كبيرة تشبه إلى حد ما كيمونو حريري رأيته ربيع هذا العام في واجهة أحد المحلات في تورينو وقد أعجبني أيمّا إعجاب؛ كان لوتشو سيشتريها لي لو لم يقفز في ذهنه عند لحظة الدخول إلى المحل الوسواس الذي يجعله يعتقد أن كيمونو كهذا لا يناسب سيدة محترمة. إنها أفكار الأزواج! يبدو وخلافاً لذلك أن تلك الألوان تتماشى تماماً مع الموضة؛ ما يُثبت لي أكثر دائماً في الحكم على نفسي كسيدة، لنقل ذلك، عضو في المنظمات الفاشية بخصوص الذوق الجيد. ولكنني. .. أود أن أعرف من ذاك الرجل؛ ما اسمه وماذا أتى ليفعل هنا.

تحدثت صباح هذا اليوم مع زوجي وطبعاً من دون أن أُظهر اهتماماً كبيراً بذلك. لوتشو مشغول البال هذا اليوم ربمّا بسبب مكتبه، أو ربما لأسباب تتعلق بالسياسة المحلية.

اعتدت منذ وقت قريب ألا ألحّ في طلباتي عندما أراه عابساً ومكّدر الخاطر. يا للرجل المسكين! إنه يعمل منذ الصباح وحتى المساء لبعض الفلاحين الأفظاظ، وليتهم يدفعون ثمن قوائم الأتعاب، والذين يُفقدون صبر القديس؛ إضافة إلى ذلك، فقد تم تعيينه مستشاراً في المجلس البلدي، وهو منصب فخري وهو الدرجة الأولى ـ كما أقول

دائماً للوتشو ـ للصعود (ومن يدري؟) إلى ذرى النصر العليا. ولكن من الثابت أنه يُهدر الوقت، ويُشغل الفكر ولا يجلب المال.

هناك نساء - إنني واثقة تماماً ـ يردن أن يصبحن رجالاً. أما أنا فلا، أنا سعيدة جدا بحالي. فأنا أنتمي إلى عداد المحظوظات. لدي زوج يكسب المال ويحبني، ولدي بيت جميل في مركز المدينة له شرفتان وثلاث نوافذ تطل على الساحة الرئيسة للمدينة، ومكان في المسرح وقبر في المقبرة، وفيلا صغيرة في ضاحية المدينة لقضاء بضعة أسابيع في فصلي الربيع والخريف، «الشيء المميز». أرتدي أجمل الثياب ذات الذوق الرفيع، كذلك جسدي (كما يقول الجميع) متناسق وأنيق؛ بقية النساء يقلدنني، أنا سيدة محترمة لا يستطيع أحد أن يغتابني كثيرا. ما الذي يمكنني أن أطلبه أكثر من الحياة؟

ولكن بالعودة إلى ذلك المجهول الوسيم من «نابوليوني دورو» ففي هذا اليوم علمت بعض الأشياء زيادة عن الأمس. فقد قال لي لوتشو أنه نبيل من فلورنسا وقد جاء من كورمايور التي قضى فيها شهر أب: وهي أخبار تم جمعها بمشقة من موظف الفندق. سمع لوتشو اليوم في المقهى تمتمات تدل أنه قد لا يكون طيباً، أو أن يكون لصاً بقفازات صفراء أو نصاباً. لكنني لا أعتقد ذلك فأولاً لا يخطر ببال اللص أن يستقر هنا حيث أقصى ما يمكن للصوص فعله هو اقتحام

بعض المخازن الصغيرة بربح ضئيل. نصَّاب؟ لكن هنا لا يلعبون إلا بالتاروكي ولإزجاء الوقت! لا لا! أعتقد بدلاً من ذلك أن يكون عاشقاً لإحدى السيدات العظيمات في ضيافة أحد القصور أو الفيلات في الضواحي. فلديه طريقة مميزة في النظر إلى النساء. ...

مساء أمس كان في المسرح في موقع الصف الأول؛ وحده طبعاً. يناسب تماماً كمدخن، يضع زهرة بيضاء في عروة قميصه، كان حليق الذقن وممشطاً بعناية، جاداً، قليل الحركات، كل بعض الشيء لكنه عديم المبالاة تماما أمام المشهد المسرحي.

كان المسرح غاصاً بالحضور. استمتعت في تأمل الحركات الطريفة والنظرات الاختلاسية والابتسامة في مواقع الجمهور للسيدات. ما أشد تهورها! قلت ذلك للوتشو المشغول البال دائما بأعماله. لم يكن قد انتبه إلى شيء واصدقْني القول.

بعد المشهد الأول زارنا المحامي غاريتي وهو شاب تدرَّب بعض الوقت في مكتب زوجي وهو الآن مفوض من وكيل النيابة بيانكيني. وبالطبع تحدثنا على الفور عن ذلك المجهول وقد قال غاريتي ما يصح عنه وما لا يصح: لص، نصاب. متطفل الخ الخ.

وهذا طبيعي! فهذا الأخر شديد الأناقة والظهور، وكي لا نزعج شبابنا يجب أن نتعاطف معهما. لكن غاريتي جعلني ألتفت إلى شيء لم أعره انتباهاً من قبل.

«انظري إلى لابيكالوغا ثم انظري إليه. هل تلاحظيه جيداً ها إنه يركز المنظار نحو مقدمة المسرح ثم يتحوَّل شيئاً فشيئاً. ... انتبهي! سترين أن المنظار سيتوقف عند لابيكالوغا. ألم أقل لك ذلك؟ انظري الآن إليها».

«تتظاهر بالعفة والبلاهة! «

«لكنها تقبل. ألا يبدو لكِ وجود اتفاق بينهما؟»

«مستحيل! فهو لم يُشاهد قط متحدثاً مع أحد. ..»

«أمام الناس»

«إنه هنا فقط منذ ثلاثة أيام».

«وما معنى ذلك؟ إن كان هو مغوي النساء الشهير ذلك الذي يقولون إنه....»

«آه، أيقولون ذلك أيضا؟»

«بالتأكيد هو مغوٍ ومُستغِل».

«إنه يجد القليل ليستغله...»

أفهم أن تقبل لابيكالوغا مغازلة الرجل الشريف الفلورنسي. فهذا يجعلها معتدة بنفسها! ولكن أن يكون هو الذي كان وسط هذا الكم الكبير من السيدات الحسناوات والآنسات مساء أمس في المسرح قد اختار لابيكالوغا تحديداً فهذا ما لا أستطيع فهمه. إنها لطيفة نعم وصبية نضرة، ولكن وجهها عديم التعابير، نظرتها تفتقد الحيوية؛ تبدو كدمية. ترتدي سيئاً ومساء البارحة ارتدت ثوب كريب جورجيت** أسودا كانت قد دشنته في العام الماضي عند الرقصة الكبرى في النادي. ذاك الثوب المذكور قد غلّفه لها في تورينو الأخوات غلوري ثم عُرف أنه قد خاطته هنا ماريولينا المعتادة. والآن طبقت عليه دورة زركشة بالشذر***حول المقورة العنقية كي تقلد ثوبي وهذا واضح! ثوبي من عند مدام جيلارد أصلي وعليه ملصق العلامة التجارية.

«لابيكالوغا! واندا لابيكالوغا! آه حسناً جداً! بالتأكيد إذا أردت فلن يكون صعباً تجنب مراقبة الزوج؛ إنه غالباً في الخارج بسبب عمله. هكذا قالت أيضاً النقابية التي رافقتها المسير بعد المسرحية. لنبق ونشاهد إن كانت وروداً...»

«.... ستزهر» أنهى غاريتي الحديث.

اليوم هو الأربعاء، يوم زيارة بيانكيني. خلال نصف ساعة كم من الأشياء عرفت!

كان حاضراً أيضاً الزوجان تشيبيليتي، السيدة ليفي، ستانجر وجياكينو.

ـ 2 ـ

بادئ ذي بدء تم التعليق على ليلة البارحة في المسرح. يبدو أن الإشاعات حول لابيكالوغا لها أساس جدي. غير المنظار! فقد شوهدت صباح الأمس وهي تدخل إلى كنيسة سان روكو التي تبدو مهجورة تقريباً وبعد ذلك بقليل شوهد يدخل هو أيضاً. قد يكون خادم الكنيسة أزعجهم عندما كانا يزمعان فعل ما أرادا فعله تحت ظل كرسي الاعتراف. لكنني لا أستطيع تصديق أن يكون لواندا مبادئ دينية سليمة؛ المتهورة الحمقاء نعم ولكنها عاجزة عن تدنيس الأماكن المقدسة. هذا كثير جداً، هيا! وعلى الرغم من ذلك ثمَّة من يحلف أنه رآهما يخرجان معاً من الكنيسة.

لكن هناك المزيد؛ فقد تمت استضافته في بيت جياني وهذا معلوم. وعائلة جياني هي أكثر العوائل أرستقراطية في المدينة وأكثرها إكراماً للضيف؛ كانت السيدة متألقة للغاية في شبابها: لديها أنستان لطيفتان ومحرّرتان للزواج لطيفتين ومحررتين...

وهكذا يجعل رجلنا هذا مكاناً له في الضاحية؛ رأيته صباح هذا اليوم يخرج من الفندق مرتدياً ثياباً رمادية فاتحة منزهة عن الخطأ كالعادة. تجاوز الساحة متصفحاً رسالة. إنه رجل وسيم لا مراء في ذلك. لدى مروره يلتفت الجميع لرؤيته، يخرج الباعة ويقفون عند عتبات محالهم التجارية. يدعى باولو جينتيليني، هذا ما قاله رئيس البلدية لزوجي، ويظهر كذلك لرئيس البلدية أن باولو جينتيليني هذا هو سيد موثوق به وثري قدم من كورمايور عابراً يقضي قسماً من فصل الشتاء في باريس وقسما في فلورنسه حيث يعاشر نخبة المجتمع. ولكن لماذا هو هنا. .. إنه لغز.

إنها تمطر، فمنذ صباح اليوم يتساقط رذاذ في غاية الرقة يسطّر واجهات البيوت الشاحبة التي تبدو وكأنها تذرف الدموع.

وداعاً أيها الصيف المفعم بالحيوية، وداعاً أيتها الشمس الرائعة، يا بريق شرقي الموصد، يا بهجة أيامي المتشابهة! ها قد أعلن الخريف الرمادي عن قدومه.

اليوم تبدو الساحة مقفرة، كنت مستلقية على أريكة في فراغ شرفة أنظر نحو الأسفل دونما اكتراث. ثمة مظلات كبيرة قاتمة تستر رؤوس أشخاص يسيرون بطيئاً، أعرفهم جميعهم تقريباً من خلال مشياتهم أو من خلال مميزات في ثيابهم. يخرج عامل بائع الجلود من محله، يقلب المريول نحو بطنه ويضع يديه في جيبيه، يركض بمحاذاة الجدار ثم يختفي في المقهى. خلف إحدى واجهات المقهى الزجاجية ألمح

الصورتين الجانبيتين لمتقاعدين يلعبان ورق الشدة. يتمايل صوت خافت وكئيب لبيانو بشكل ثقيل وبطيء متماوجاً يصدر من ذلك الطابق الثاني قبالتنا، يجتاز الساحة، يتوقف للحظة واحدة وكأنه تعثر بنغمة نشاز، ليتلاشى هنا وكأنه لمسة شوق يائسة.

لقد دق جرس الباب. نهضت على الفور.

ها هو لوتشو.

«آه، يا إلهي! كيف حالك؟»

«أنا جائع. هل أعددت المائدة؟»

قبّلني على خدي.

«ذقنك طويلة! لماذا لا تعتاد على أن تحلق ذقنك كل صباح. .. أنت أيضاً؟»

آه، إنها لمتعة عظيمة! من مرصدي هذا في الأعلى أستمتع به بشكل كامل. بعد رقصة ذلك المساء في النادي أصاب مس من الجنون جميع صديقاتي ومعارفي السيدات.

في ذلك المساء بكيت لأنني لم أستطع الذهاب إلى تلك الرقصة (لم يصلني الثوب من تورينو في الوقت المحدد)؛ لكنني سعيدة الآن لأنني بقيت في البيت: فغيابي كان مُلاحظاً وتم التعليق عليه؛ حتى من طرفه.

«حتى من طرفه! لكنه لا يعرفني!» قلت للسيدة بيانكيني التي تروي لي كل شيء.

ـ 3 ـ

«آه إن كان يعرفك! إنه يعرف اسمك وكنيتك. إنه يعرف كل شيء».

لا يُثار في الصالونات إلا الحديث عن جينتيليني: فقد قدّم نفسه إلى جميع النساء، تحدث معهن جميعاً... أيُّهن هي المفضلة؟ أهي لابيكالوغا؟ لا يبدو ذلك. ثمة من يقول أغلب آنسات عائلة جياني ومن يقول بيانكا موريتي، ومن يقول حتى النقابية.

و... هل هذا فعلي؟ الفعلي هو هذا: منذ يومين كانت تمر من هنا خياطة شهيرة من تورينو اتخذت مسكناً لها في «نابوليوني دورو». هل قدِمت بشكل عفوي؟ هل هو الذي أتى بها؟ لقد أرسلت تلك الخياطة إلينا نحن السيدات بطاقة دعوة للذهاب إلى غرفتها في الفندق لمشاهدة موديلاتها. لاحظت أن غرفة الخياطة قريبة جداً من غرفة جينتيليني. كنت أراقب من خلال شرفاتي عرض الأزياء المستمر للزائرات اللواتي يلجن مدخل «نابوليوني دورو» وحجتهن المقنعة، طبعاً، هي الصعود إلى الخياطة. لقد مررْنَ جميعهن تقريباً: بعضهن حتى مرتين. ملاحظة هامة: منذ يومين بقيت شرفة

جينتيليني مغلقة خلال فترة العصر: ونلمح بين الأعواد الضوء الكهربائي المشتعل، تُسمع دمدمة أدوات لتمشيط الشعر. قد تكون الأختان موريتي قد تشاجرتا في غرفة العاشق المشترك. شاهد نادل الفندق دخول السيدة جياني وابنتيها إلى تلك الغرفة الشهيرة، يُحكى عن عربدة (وفجور) وعن ترتيبات غامضة. فظاعات! لا بدّ من حدوث فضيحة حتماً.

في بداية الأمر لم أُعر انتباهاً لذلك لكنني تيقَّنتُ فيما بعد أنه كان يحدق مباشرة إلى شرفتي التي كنت أظهر فيها. عدت أدراجي إلى الغرفة على الفور. اعترتني بعض الحيرة. شعرت بالإهانة تقريباً. بعد قليل ارتديت قبعتي وخرجت.

إنه شيء رهيب! لم سمحت له بالدنو مني في الطريق؟ لم أذنت له بالتحدث إليّ والإجابة إليه؟ ربما يمتلك قدرات مغناطيسية للتنويم؟ أو ربما هو فقط جسور جريء؟ يا لعينيه! يا لصوته!

تركت نفسي ترافقه على طريق أومبرتو، وبالمشي معه بدا لي أنني أقوم بعمل طبيعي. أما ما تبقى فقد ظهر أنه مجامل مثلي، قال أنه كان يرغب منذ مدة بالتعرف إليّ، وأنه أحس بإحباط كبير عندما لم يرني في حفلة الرقص، وأنني السيدة الأكثر أناقة في المدينة، لا شيء إطلاقاً من الريف. أراد أن يُقدمَ إلى زوجي..

«ماريا، لم أعد أعرفك. أنت عصبية، شرسة. ..»

«هذا ليس صحيحاً، ها إنني أضحك لك!»

لكنني صباح هذا اليوم استيقظت هادئة جداً، ارتديت بعناية، وقلت لنفسي وأنا أنظر إلى المرآة قبل الخروج:

«لمَ إذن كل هذا القلق؟ أذهب لعند الخياطة! ما السيئ في ذلك؟»

إننا نهاب حركاتنا الأكثر أهمية وحسماً فقط عندما نفكر فيها وقبل أن نقررها وننفذها. عندما كنت خارجة من باب بيتي وأنا اجتاز الساحة ألج مدخل «نابوليوني دورو» شعرت أنني سيدة نفسي.

سألت البواب عن رقم الغرفة التي تقطنها الخياطة. صعدت السلالم ببطء.

الاضطراب ـ ولكن ليس بعد الآن اضطراب الخوف ـ استولى عليّ بعد الدورة

الثانية، في الظل وفي صمت مستراح مقفر. هناك كان يمتد رواق طويل قاتم وكأنه مدخل جهنم. كان يتعين عليّ أن أتوقف لأن قلبي كان يخفق في حلقي، واستندت إلى الدرابزين وأنا أُغلق عينيّ. عندما فتحتهما رأيت رجلا يتقدم في الرواق: إنه هو! كان صخب خطواته قد خف بسبب

احتكاكه بقماش المعبر. ربما كنت قد حدقت إليه بعينين مذعورتين ما جعله يبتسم إليّ: أذكر بالكاد ابتسامته اللطيفة والطيبة لصديق. لكنني لا أذكر تماماً ما قاله لي؛ ربما كلمات إطراء شجية: وشوشة موسيقية تلفني وتحيط بي. أخطو بضع خطوات نحوه. في منتصف الرواق وها بعد برهة اجتازُ فراغ الباب المفتوح فتظهر لي. .. الغرفة. لحظات مترفة ما بين العتمة والضياء، ونور خافت محجوب؛ أرى حافة أثاث مضيء؛ في الأعلى ثمة باقة كبيرة من الزهور. تجمدتُ وكأنني في صراع غير مدرك لكنني في يأس لا مناص منه. حدقت في باقة الزهور التي تجذبني إليها لكنني أرتمي خلفاً نحو جدار الرواق.

«لا أستطيع!»

عندئذ شعرت أنه يمسك يدي؛ استدرت بانفعال مجنونة، لم أرغب قطُّ باهتياج كتلك اللحظة ولم أكره قط بعنف متأهب وحيويّ جداً مثل تلك اللحظة.

«لا أستطيع!»

ألتفت حولي وكأنني سارقة متفاجئة، مستعدة لفعل أي شيء كي تهرب. ما أشد ما يجذبني ذلك الظل المترف، ذلك النور المحجوب، وما أكثر ما يحثني على التمرد.

«لا أستطيع!»

إنها إيماءة رفض. حدثتُ نفسي. لم يعد يتفوه بكلمة. إنسان عينيه يلمع بشكل فاقع: سأصفع وجهه بيدي الأخرى.

ثمة خطوات تصدر من السلالم. تركني كنت عند المستراح وقد عادت البرودة تنتابني مضاعفة وجادة. نزلت. مر نادل بالقرب مني دونما مبالاة وانحنى. خرجت إلى الهواء الطلق في الساحة. لمحت السيدة بيانكيني من بعيد. ذهبت نحوها، حييتها بهدوء.

«أكنتِ عند الخيّاطة؟»

«نعم؛ لكنني لم أجد ما يناسب ذوقي».

لقد رحل.

بقيت نوافذ وأبواب غرفته مفتوحة طوال اليوم؛ ظهرت خادمة على شرفته غير

مرة. عصراً حضر حمالان ممن يشترون الأدوات المستعملة ليأخذوا بعض المتاع؛ وقد حُمِّل في عربة.

«رحل صديقك» سألت غاريتي هذا المساء عند حلبة التزلج.

«نعم؛ صباح اليوم في الساعة العاشرة، لقد رافقته إلى محطة القطار. وقد ائتمنني على بعض الأشياء الهامة».

«قل؛ قل» لجأت لذلك كي أُخفي اضطرابي.

«آه لم يذكر أسماء! إنه حقاً رجل مهذب. لقد قام بتأملات حول أخلاق النساء في الريف».

«هل قام بالكثير من المغامرات؟ والنجاحات العظيمة؟»

«ماذا تقولين! لا شيء».

«لا شيء؟ وهل صدقته أنت؟»

«قال ذلك بنبرة حزينة أقنعتني. والباقي كان مفهوماً».

«ولكن الزيارات التي لا تعد ولا تحصى إلى الخياطة، شجارات الأزواج، الفضائح؟»

« إنها حقيقية وواقعية حدثت. استطاع جينتيليني أن يثيرهن جميعاً، أن يعشقهن جميعاً؛ جميعهن قبلن دعواته، وصلن حتى عتبة غرفته. .. لكنهن لم يتجاوزنها. نعم لقد تصلبن هناك، تمردن هناك كوحش ضار. لقد هربن منه كافة. قال: «إنه شيء لم يحصل معي قط، وكأنه شيء لا يصدق. كلهن سواسية، يبدو أنهن تبادلن كلمة السر؛ حتى عتبة المُحرم لا أكثر». وختم حديثه قائلاً: «أردت أن أختبر الريف، لكنني لم أفلح في إحراز شيء قط».

ومع ذلك فقد أبقى هنا بعضاً من سمه: بخاراً من الشوق الجديد، قليلاً من الضجر غير المألوف، كآبة لحسرة متراخية.

في المسرح ننظر إلى بعضنا البعض كالتائهات؛ نثبت عند صف الجمهور الأولي حيث كان يظهر كل مساء وسيماً ومتأنقاً. عندما كنا نجتاز الساحة كلنا كنا نرفع أعيننا بخفة نحو شرفة الفندق تلك حيث كان يظهر ببيجامته الرائعة.

لم يعد هنا! لقد رحل!

لكن العادات القديمة تعتبر سيدة فضيلتنا: تُعلمنا كذلك كيف ننسى.

الهوامش:

** قماش رقيق جعد

*** الشذرة: لؤلؤة صغيرة أو قطعة ذهب.

مسرح

جورب الملك آرثر

مسرحية هزلية من فصل واحد

فلويد دِل

ت: حسين سنبلي

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

فلويد دِل (1887-1969) Floyd Dell أحد أبرز الأدباء في النهضة الأدبية في شيكاغو في بدايات القرن العشرين. كان كاتباً ألمعياً أيَّد المساواة بين الرجل والمرأة، ودافع عن الاشتراكية، وطرائق التحليل النفسية، ممَّا أثار حفائظ أبناء الطبقة البورجوازية في بلده. ألَّف العديد من الروايات، والمسرحيات، وكتب الكثير من المقالات الَّتي نشرها في مجلَّة ماسيس المتطرفة لمَّا كان رئيساً لتحريرها، وقد أُودع السجن مرتين لنشره أدباً هدَّاماً فيها وفقاً لرأيهم. أطلق عليه النُّقَّاد «أكثر رجال الأدب الأمريكيِّين تقلُّباً وتأثيراً في الثلث الأوَّل من القرن العشرين».

أولع دِل بالقراءة منذ سنين حياته الأولى، وأصبح قارئاً نهماً شرهاً يقضي جلَّ ساعاته في مكتبة كوينسي المحلية. وقد نشر ما بين (1920) و (1933) إحدى عشرة رواية، وكتاباً فيه قصصٌ وقصائد. ومن بين تلك الأعمال: «أكنتَ طفلاً ذات يومٍ؟ Were You Ever a Childe?» (1927)، و«الحب في زمن الآلة Love in the Machine Age» (1930)، و«العودة إلى الوطن 1933 Homecoming» وهو سيرة ذاتية له. كما كتب مسرحية «حادثةٌ تافهةٌ Little Accident» الَّتي لاقت نجاحاً منقطع النظير في سنة 1928.

- **الشخصيات**
- **جينيفر روبنسَن**
- **فيفين سميث**
- **ماري**
- **لانسيلوت جونز**

[غرفة معيشة في كوخٍ صيفيٍّ في كاميلوت Camelot في مين Maine. تجلس امرأةٌ جميلةٌ عمرها بين الخامسة والعشرين والخامسة والثلاثين في كرسيٍ كبيرٍ في ضوء المصباح ترتق جورباً. اسمها السيِّدة آرثر ب. روبنسَن، أو لنقل أنَّ اسمها «جينيفر» إن أردنا أن نذكر لكم اسمها قبل الزواج. تلبس عباءةً صيفيةً خفيفةً، وتسند قدميها على مسندٍ خشبيٍّ، فيلمح الناظر إليها عقبين حريريين ناعمين. إنه مساء يومٍ صيفيٍّ لطيفٍ، ولعلَّ أحدكم يساءل نفسه: « لِمَ تجلس مثل هذه الفاتنة ترتق جورب زوجها؟ ففي هذا العالم ما يُمتع ويسرُّ من أعمالٍ عدا ذلك؟». ويبدو أنَّ الفتاة الواقفة عند مدخل الباب تسأل نفسها السؤال ذاته. اسم الفتاة فيفين سميث].

فيفين: مرحباً يا جين !

جينيفر: أهلاً فيفين! تفضلي بالدخول!

فيفين: كنتُ مارةً من هنا.

جينيفر: ادخلي وواسيني دقيقةً أو دقيقتين، فأنا أرملة في هذه اللحظات.

فيفين: (تدخل وتستند باسترخاءٍ على رفّ الموقد) أَذَهبَ آرثر إلى نيويورك ثانيةً؟

جينيفر: أجل، طوال يوم الأحد، وأنا وحدي.

فيفين: لا يبدو عليكِ الاهتمام. فإنَّ الَّذي يراكِ يظنكِ سعيدةً وأنتِ ترتقين جورب زوجكِ.

جينيفر: ابقي عندي ولنتبادل الأحاديث، إلَّا إن كان لديك شاغلٌ آخر. يبدو لي أنَّني لم أركِ منذ دهور.

فيفين: أخشى يا جين أنَّ لدي شاغلٌ آخر.. وسألمح لكِ تلميحاً واحداً.

جينيفر: لا تتظاهري بأنه يمكنكِ أن تمارسي الفنّ في هذه الساعة المتأخرة من الليل.

فيفين: بل يمكنني ذلك، غير أنني لا أمارس الفن. لا، يا عزيزتي جين، لستُ أسعى وراء الفن، بل أسعى وراء المحبوب.

جينيفر: لا تتكلَّمي مثل امرأةٍ في مسرحيةٍ من مسرحيات شو Shaw . فأنا لا أحب هذا الهراء حول «السعي»، وحسبكِ أن تقولي أنكِ مغرمة، مثل امرأةٍ متحضّرةٍ، فخذي لفافة تبغٍ

وخبريني بما تضمرين.

فيفين: (تُشعل لفافة تبغ) لا أعلم إن كنتُ متحضرةً كثيراً، وأنتِ تعرفيني يا جين، فعندما أرسم، أتريني أرسم مثل سيِّدة؟... أمْ مثل امرأةٍ سوقيَّةٍ! (وهي تفعل ذلك في الحقيقة؛ فملامحها تدلُّ على أنها شابةٌ جامحةٌ طائشةٌ).

جينيفر: (بلطفٍ) بالله عليكِ! كوني سوقيَّةٍ كما تشائين! ولكن لا تخبريني بأنكِ تنشدين ذلك الصنف من الحب المجاني المتحضر، لأنني لن أصدقكِ؛ فأنتِ لستِ من ذاك الصنف الأحمق يا فيفين. (تتابع رتق الجورب بهدوءٍ).

فيفين: لا، لستُ حمقاء على الإطلاق يا عزيزتي جين، فأنا أعرف الَّذي أريد حقَّ المعرفة، والَّذي أريده لا يتضمن إنكار أسرتي والتبرؤ منها، ونشر صورتي في صحف الصباح. حبٌّ مجانيٌّ؟ لا، على الإطلاق، فأنا أريد الزواج.

جينيفر: حسناً، من هو بحق الربّ؟

فيفين: أمن المعقول أنهم لا يثرثرون بهذا؟ أحقاً لم تسمعي؟

جينيفر: ولا حرفٍ واحدٍ.

فيفين: فلن أخبركِ إذن.

جينيفر: ولكن.. لِمَ؟

فيفين: لأنكِ ستظنين أنني أسعى وراءه.

جينيفر: هراءٌ! فأنا لا أعرف رجلاً في هذه الأنحاء يصلح لكِ يا فيفين.

فيفين: شكراً يا عزيزتي! وهذا ما أراه في أوقات سكينتي. غير أنني مغرمةٌ به عاشقةٌ له، فأكاد أنقاد له وأخضع.. أتتخيلين هذا؟

جينيفر: فما الأمر إذن؟ ألا يبادلكِ العواطف؟ إذْ لا يبدو عليكِ أنكِ ضحية عواطفٍ لا أمل فيها ولا رجاء منها.

فيفين: أوه! بل هو مغرمٌ بي، ولكنه لا يريد هذا؛ فهو يقول إن الوقوع في الحب يتعارض وعمله.

جينيفر: يا لهذا الهراء!

فيفين: لا أعرف! فأنا أرى أن الوقوع في هواي سيتعارض وعمل الرجل، وآمل ذلك.

جينيفر: (بتكلّفٍ) فأنا لا أتعارض وعمل آرثر.

فيفين: يعمل آرثر بروفسوراً في الفلسفة، وبالإضافة إلى هذا، فقد ألَّف كتاباً واستقرَّت حالته قبل أن يحبكِ. أمَّا أنا فإني أعامل رجلاً ما يزال يعمل. يرى أنه لو أُتيح له العمل بجدٍ في سلامٍ وطمأنينةٍ ثلاث سنوات، لحقق ما هو مهمٌ عظيمٌ. وضَّح لي الأمر كفنانٍ زميلٍ، وأنا أعرف مشاعره حقَّ المعرفة. أفترض أنني ملهاةٌ كبيرةٌ له!

جينيفر: حسناً! فلِمَ لا تمنحينه الثلاث السنوات الَّتي يريد؟

فيفين: يا جين! ماذا تظنينني؟ هل أنا محبةٌ للغير؟ أترينني محسنةٌ للإنسانيَّة؟ حسناً، أنا لستُ كذلك، فأنا امرأة. ثلاث سنواتٍ؟ أمهلته ثلاث ساعات، ومن ثمَّ هددتُه بأن أتزوَّج رجلاً غيره ما أن أرجع إلى منزلي ما لم يعقد عزمه قبل انتهاء الثلاث الساعات.

جينيفر: يا للسماء يا فيفين! أنتِ متوحشة! وهل نجحتِ؟

فيفين: لا أعلم؛ فالثلاث الساعات لم تنقضِ بعد، وأنا في طريقي إليه لأحصل على الجواب، ولا بدَّ لي من القول أنَّ ما يلوح غير مبشرٍ بالخير، فقد بدأ يوضِّب حقائبه استعداداً للرحيل إلى بوسطون.. يقول إنه لا يحب أن يتنمَّر عليه أحد.

جينيفر: ولكن يا فيفين!

فيفين: آهٍ! لا تواسيني بعدُ يا عزيزتي جين، فلن ينطلق قطار الصباح قبل إحدى عشرة ساعة، وأنا لم أنتهِ منه بعد.

جينيفر: (بفضولٍ) ما الَّذي ستفعلينه؟

فيفين: لا شيء فظٌّ يا عزيزتي، فإنَّ هناك الكثير من الأمور الَّتي يمكن أن أفعلها.. البكاء على سبيل المثال، فإنه لم يرَ امرأةً تبكي من قبل. لعلَّكِ تظنينني أنني لا أستطيع البكاء؟

جينيفر: من الصعب أن أتصوركِ تبكين.

فيفين: لم أُرد شيئاً من قبل بشدةٍ حتَّى أبكي من أجله، غير أن قلبي سينفطر من أجله، فلم يبقَ لي أي كرامةٍ.. حسناً، سأمضي إليه، وهذا كلُّ شيءٍ. (ترمي لفافتها في الموقد، وتهمّ على الذهاب).

جينيفر: وماذا عن عمله؟ فلنفترض أنه على حقّ.

فيفين: فلنفترض ذلك، فيجب إذن أن يقضي عمله خير قضاء. (تستدير إلى الباب) هل أبدو لكِ ممَّن يرضون بالخسارة!؟ أمْ ممَّن لا يقنع إلَّا بالربح؟

جينيفر: سأراهن عليكِ يا فيفين!

فيفين: شكراً يا عزيزتي! وداعاً!

جينيفر: (توقفها) ولكن يا فيفين..! لقد كلَّفت عقلي ما لا يطيق فلم أعرف من هو.. أرجوكِ أخبريني!

فيفين: (بلهجةٍ جسورةٍ وهي عند الباب) حسناً! إن أردتِ معرفته... إنه لانسلوت جونز.

جينيفر: (تقفز من مكانها دهشةً، حائرةً، مرتعبةً) آهٍ! لا! ليس لانسلوت!

فيفين: بل هو من غير ريب.

جينيفر: ولكن.. ولكنه متزوج!

فيفين: أهذا ما يزعجكِ؟

جينيفر: بل هذا ما يجب أن يزعجكِ أنتِ يا فيفين!

فيفين: ولكنَّ لا يزعجني قطّ، فأنا لا أهدم أيَّ زواجٍ، فليس هنالك أيّ زواج لأهدمه، فأنا أعلم كلَّ شيءٍ، فقد أخبرني لانسلوت بالأمر.. زواجه انتهى منذ زمنٍ بعيدٍ، غير أنه لم يحصل على الطلاق بعد.

جينيفر: ولكن.. ولكن إن كان هذا صحيحاً، لِمَ لم يحصل على الطلاق بعد؟

فيفين: عن عمدٍ يا جين، جعل من زواجه حمايةً له من النساء المحبات من أمثالي، حمايةً له من الزواج ثانيةً.. أخبرتكِ أنه يريد العمل.

جينيفر: ولكن يا فيفين! إن لم يحصل على الطلاق...

فيفين: سيحصل عليه، ولن يطول ذلك.. وفي أثناء هذا يمكن أن يخطبني.

جينيفر: يا لها من خطبةٍ مضحكةٍ! خطبة من رجلٍ متزوجٍ.

فيفين: أراكِ تقسين عليَّ يا جين، فليس الأمر مضحكاً على الإطلاق، بل هو أمرٌ بغيضٌ. علينا أن ننتظر في الأقل شهراً، وأظن أنه عليكِ التعاطف معي، وإني لأعتقد أنكِ تحبينه.

جينيفر: (ببرود) فيفين!

فيفين: (بنبرة ندمٍ) أنا آسفة! لم أقصد ما قلت، غير أني أراه رجلاً لطيفاً جداً.. ولا أعرف لِمَ لم تقع النساء في غرامه بعد. حسناً، سأذهب إلى مرسمه حتَّى أعلم مصيري. تمني لي الحظ إن استطعتِ! [تذهب].

جينيفر: (تنظر إليها وهي ذاهبة، ومن ثمَّ تقترب من الموقد، وتستند عليه وهي ترنو إلى السماء، ومن ثمَّ تدمدم) لانسلوت! [تعود ببطءٍ إلى كرسيها، وتجلس ساكنةً لحظةً ثمَّ تعود إلى رتق الجورب].

[تدخل ماري الخادمة الجميلة من الباب الجانبيّ، وهي تثير جلبةً في القسم الخلفي من الغرفة].

جينيفر: (بذهولٍ) أذاهبةٌ يا ماري؟

ماري: لا يا سيِّدتي، لا أشعر برغبةٍ في الذهاب الليلة.

[شيءٌ في نبرة صوتها جعل جنيفر تستدير إليها].

جينيفر: (بلطفٍ) ولِمَ يا ماري؟ ما الأمر؟

ماري: (تقول وهي تغصّ بالبكاء) آسفةٌ يا سيِّدتي! فلا أستطيع كبح نفسي... لم أكن أريد قول شيءٍ، ولكن لمَّا كلمتني...

جينيفر: (بهدوءٍ) ما الخطب يا ماري؟

ماري: أنا فتاةٌ سيئةٌ (تغص بالبكاء ثانيةً).

جينيفر: (بعد هنيهة تفكُّرٍ) أجل؟ أخبريني عن الأمر.

ماري: سأخبركِ.

جينيفر: أجل، الأفضل أن تخبريني.

ماري: أردتُ أن أقول لكِ.. (تقترب من جنيفر وتقرفص بجانبها) أردتُ أن أخبركِ قبل عودة السيِّد روبنسَن، فأنا لا أستطيع أن أخبركِ إن كان هنا.

جينيفر: (تبتسم) زوجي؟ أتخشينه يا ماري؟

ماري: أجل يا سيِّدتي.

جينيفر: (تحادث نفسها) مسكينٌ آرثر! هو لا يخيف الناس.. إنه منصفٌ مقسطٌ جداً.

ماري: هذا هو الأمر يا سيِّدتي، فهو يجعلني أفكّر دائماً بوالدي.

جينيفر: وهل والدكِ منصفٌ أيضاً يا ماري؟

ماري: أجل يا سيِّدتي، حتَّى أنني أكاد لا أجسر على أن أنبس ببنت شفة عمَّا ارتكبتُه، وإلَّا طردني من البيت.

جينيفر: (بترددٍ) وهل ما ارتكبتِه سيءٌ إلى هذه الدرجة يا ماري؟

ماري: أجل يا سيِّدتي.

جينيفر: أتريدين.. أتريدين أن تقولي من هو؟

ماري: إنه السيِّد جونز يا سيِّدتي.

جينيفر: (بتفكّرٍ وتأملٍ) جونز؟ (ومن ثمَّ باندهالٍ واندهاشٍ) جونز!؟ (بنبرة غي المصدق) أنتِ لا تقصدين...! (بهدوءٍ).. أتقصدين السيِّد لانسلوت جونز؟

ماري: أجل يا سيِّدتي.

جينيفر: هذا أمرٌ فظيعٌ! ومتى حصل ذلك؟

ماري: حصل ذلك نوعاً ما... أمس يا سيِّدتي. وحصل ذلك في...

جينيفر: بر تفاصيل لو سمحتِ!

ماري: لا يا سيِّدتي، أريد أن أخبركِ كيف حصل فقط. ذهبتُ يا سيِّدتي إلى مرسمه...

جينيفر: (غير قادرة على تحمّل ذلك) أرجوكِ يا ماري! أرجوكِ!

ماري: كما تريدين يا سيِّدتي.

جينيفر: أنا لا ألومكِ، فالمرء لا يستطيع منع نفسه من.. من الوقوع في الحب.

ماري: صدقتِ، لا يستطيع المرء منع نفسه من الوقوع في الحب، أتستطيعين أنتِ؟

جينيفر: لكن لانسلوت.. السيِّد جونز.. عليه أن يحسن التصرف أكثر من هذا...

ماري: أحقاً يا سيِّدتي؟

جينيفر: من غير ريبٍ. لا أصدق أنه تصرف كذلك. أهذا هو الأمر يا ماري إذن! أتعرفين...؟ لستُ متأكدةً إن كان يجب أن أخبركِ. ومع ذلك، لا أرى سبباً يدفعني إلى حمايته. أعرفين

أنه راحلٌ؟

ماري: لا يا سيِّدتي، أهو راحلٌ؟

جينيفر: أجل، في الصباح. عليكِ أن تذهبي لرؤيته. لا، لا تستطيعين الذهاب! آهٍ! يا للفظاعة!

ماري: أنا سعيدةٌ لأنه سيرحل يا سيِّدة روبنسَن.

جينيفر: أحقاً؟

ماري: أجل.

جينيفر: ولمه؟

ماري: لأنني سأشعر بالخزي كلَّما رأيته.

جينيفر: (تنظر إليها نظرة اهتمامٍ) أحقاً؟ لا علم لي بأن الناس يشعرون هكذا. لعلَّ ذلك أفضل شعورٍ يراود المرء. غير أني لا أعرف أحداً يشعر بمثل شعوركِ. إذن، تريدين أن يذهب؟

ماري: أجل يا سيِّدتي.

جينيفر: ولا تريدين مطالبته بأي شيءٍ؟

ماري: لا، ولِمَ؟

جينيفر: حسناً! لا أعرف حقاً. ولكن يجب فعل ذلك. أنتِ يا ماري امرأةٌ عصريّةٌ!

ماري: أحقاً؟

جينيفر: بعد الَّذي حصل، لا بدَّ أن يفكّر الناس هكذا.

ماري: وهو كذلك. فلو كان ما حصل غير ذلك لربما... ولكن بعد الَّذي حصل، لا أريد أن أراه ثانيةً قط. أترين يا سيِّدتي، حصل ذلك هكذا...

جينيفر: (برفقٍ) أمن الضروري أن تخبريني بهذا يا ماري؟ فإني أعرف ما الَّذي حصل.

ماري: ولكنكِ لا تعرفين يا سيِّدتي. وكنتُ أحاول أن أخبركِ.

جينيفر: يا للسموات! أكان الأمر فظيعاً! حسناً، تفضلي إذن! (تهيء نفسها لسماع الأسوأ) ما الَّذي حصل؟

ماري: لا شيء يا سيِّدتي.

جينيفر: لا شيء؟

ماري: لا شيء.

جينيفر: ولكن.. لا أفهم.

ماري: قلتِ منذ لحظاتٍ يا سيِّدة روبنسَن أن المرء لا يمكن أن يمنع نفسه من الوقوع في الحب. وهذا صحيحٌ، فقد حاولتُ بشتى الطرق كي أمنع نفسي، غير أني لم أستطع. لذا ذهبتُ ليلة أمسٍ إلى مرسمه...

جينيفر: أجل؟

ماري: قلتُ لكِ إنني فتاةٌ خبيثةٌ يا سيِّدة روبنسَن. تعرفين أنَّ لدي مفتاح مرسمه لأدخل وأنظفه. فدخلتُ ليلة أمس. وكان.. وكان نائماً....

جينيفر: أجل؟

ماري: أيجب.. أيجب أن أخبركِ يا سيِّدتي!؟

جينيفر: أجل، يجب أن تخبريني الآن.

ماري: ثمَّ... (وركَعَت وهي ترنو مباشرةً إلى الأمام، وتابعت الكلام بصوتٍ خفيضٍ) لم أستطع منع نفسي. وحضنتُه.

جينيفر: أجل؟

ماري: وهو حضنني بدوره يا سيِّدة روبنسَن، وقبَّلني، فما عدتُ أهتمُّ بأيّ شيءٍ آخر بعد ذلك، فقد كنتُ سعيدةً جداً، ومن ثمَّ...

جينيفر: أجل؟

ماري: ومن ثمَّ استيقظ.. وكان غاضباً مني. وسبَّني، ثمَّ ضحك، وقبَّلني ثانيةً، وطردني من الغرفة.

جينيفر: أجل، أجل... وهذا كلّ ما في الأمر؟

ماري: وعدتُ إلى البيت، وظننتُ أنني سأموت؛ لأنني أعرف أنني فتاةٌ خبيثةٌ. آهٍ! يا سيِّدة روبنسَن!... (تنهار وتغصّ في البكاء).

جينيفر: (تربّت رأسها) مسكينةٌ! لا بأس عليكِ! لستِ خبيثةً كما تظنين. آهٍ! أنا سعيدةٌ جداً!

ماري: لكنني أردتُ يا سيِّدتي أن أكون خبيثةً.

جينيفر: لا تبالي يا ماري. كلّنا نريد أن نكون خبثاء أحياناً. ولكن شيئاً ما يحصل دائماً.. لا بأس! أنتِ فتاةٌ صالحةٌ يا ماري! هيا، كفاكِ بكاءً!... بالطبع، بالطبع! كنتُ أعرف. لا يستطع لانسلوت أن... ومع ذلك... قفي يا ماري، ودعيني أنظر إليكِ.

ماري: (تطيعها) أمركِ يا سيِّدتي.

جينيفر: (بنبراتٍ غريبةٍ) أنتِ فتاةٌ جميلةٌ جداً يا ماري... إذن، فقد ضحك وقبَّلكِ، ومن ثمَّ قادكِ إلى الباب!... حسناً! اذهبي إلى سريركِ، ولا تفكّري في هذا بعد الآن. فلا بأس عليكِ.

ماري: أحقاً ترين ذلك يا سيِّدة روبنسَن؟ أليس الأمر سواء إن أردتِ أن تكوني خبيثةً....

جينيفر: ها أنتِ تتحدثين الآن كأستاذ في الفلسفة يا ماري. أنتِ امرأةٌ، وينبغي أن تكوني أفض معرفةً. لا، ليس الأمر سواء على الإطلاق. اذهبي أيتها الطفلة!

ماري: سمعاً وطاعةً! وشكراً لكِ يا سيِّدتي! وعمتِ مساءً!

[تذهب].

جينيفر: عمتِ مساءً يا ماري! (تعود إلى رتق الجورب. وتبتسم، ومن ثمَّ يعلوها الجدُّ، فتوقف

عملها، وتنظر إلى الساعة، ثمَّ تقول) فيفين! دموع فيفين! يا للانسلوت المسكين! حسناً! تهز كتفيها، وتتابع عملها، ثمَّ تضع فجأةً عملها، وتقف، وتمشي باضطرابٍ حول الغرفة... تُسمع طرقاتٍ على الباب. فتستدير وتنظر إلى الباب. ويتكرر الدق. وتصمت لحظةً ولا تُحرك ساكناً، ومن ثمَّ تقول بما يشبه الهمس).. ادخل!

[يدخل شابٌّ].

جينيفر: لانسلوت!

لانسلوت: جينيفر! (يمسيان إلى بعضهما، ويمسك بكلتا يديها. وتقف هكذا هنيهةً. ومن ثمَّ يقول بصوتٍ منخفضٍ)... ترتقين جورب الملك آرثر كما أرى.

جينيفر: (تحرر نفسها منه، وتعود إلى كرسيها) أجل. اجلس!

لانسلوت: وأين سعادته؟

جينيفر: في نيويورك. لِمَ لم تأتِ قط لزيارتنا؟

لانسلوت: (لا يجيب) يا لها من صورٍ عائليةٍ جميلةٍ!

جينيفر: لا تتحامق!

لانسلوت: أنا راحلٌ.

جينيفر: أحقاً؟ أنا آسفة! ألم تحب قريتنا الصغيرة؟

لانسلوت: لذا توقفتُ هنا لأودعكِ.

جينيفر: هذا لطفٌ كبيرٌ منكَ!

لانسلوت: (يقف) عليَّ أن أرجع وأكمل توضيب حقائبي.

جينيفر: بالله عليكَ!؟

لانسلوت: ذاهبٌ في الصباح.

جينيفر: ولِمَ العجلة؟ فالصيف على الأبواب. سمعتُ أنكَ تقوم بأفعالٍ جيدةٍ جداً جداً. وكنتُ على وشك الذهاب لرؤية تلك الفعال.

لانسلوت: شكراً! وعذراً لأنني خيبتُ أملكِ. غير أنني عقدتُ العزم على الرحيل.

جينيفر: لن ترحل الليلة على كلّ حالٍ، فاجلس وحادثني.

لانسلوت: كما تريدين! (يجلس باضطرابٍ) ما الَّذي تريدين الحديث عنه؟

جينيفر: (تبتسم) عن عملكَ.

لانسلوت: (بقلَّة صبرٍ) لستِ تهتمين بعملي.

جينيفر: عن علاقاتكَ الغرامية إذن.

لانسلوت: لا أريد.

جينيفر: إذن فلتقرأ لي، فهنالك بعض الكتب على الطاولة.

لانسلوت: (يفتح مجلةً) إليكِ مقالةً عن «مفهوم السعادة».. كتبه البروفسور آرثر ب. روبنسَن. هل أقرأ المقالة؟

جينيفر: أراكَ لستَ مغرماً بزوجي كما أنا مغرمةٌ به يا لانسلوت. ولكن حاول أن تكون لطيفاً معي على كلّ حال. اقرأ لي بعض الشعر.

لانسلوت: (يأخذ كتاباً من فوق الطاولة ويقرأ)

لا حاجة لنا بحِكَم سقراط

لتخبريني أن هذا جنونٌ يسري في دمي...

[يتوقف، ويرفع ناظريه متسائلاً، ثمَّ لا يلبث أن يعود للقراءة...]

ولستُ بحاجةٍ إلى الحكمة الَّتي تعلّمتها من أولئك

لأطمس جلَّ جنوني.

من أنا بالنسبة إليك؟ وما الهدية الَّتي تجلبين لي

لأنتظركِ في شارعٍ سوقيٍّ..

وأضرب بجناحي النشوة الَّتي أودعتها صدري

إلى أصقاعٍ صاخبةٍ؟

وإن أتيتِ ستتكلمين بكلماتٍ سوقيّةٍ...

[يتوقف، ويرمي الكتاب عبر الغرفة، فترفع رأسها وهي تنظر إليه].

جينيفر: ألا تحبه؟

لانسلوت: (بكآبةٍ وعبوسٍ) إلى الجحيم! هذا صحيحٌ.

جينيفر: اقرأ شعراً آخر.

لانسلوت: لا.. لا أستطيع (تنحني جينفر لرتق الجورب) أيمكنني الذهاب؟

جينيفر: لا.

لانسلوت: أتستمتعين برؤيتي أتعذب؟

جينيفر: وهل محادثتي تجعلكَ تتعذب؟

لانسلوت: أجل.

جينيفر: آسفة!

لانسلوت: دعيني أذهب إذن.

جينيفر: لا، اجلس وحادثني كعاقلٍ.

لانسلوت: لستُ عاقلاً، بل أحمقاً.. أنا أحمقٌ مجنونٌ.

جينيفر: (تبتسم إليه) أنا أحب الحمقى المجانين!

لانسلوت: (ينهض بيأسٍ وهو يتكلَّم) سأتزوج.

جينيفر: (تصطنع الدهشة على وجهها) ماذا؟ قل ثانيةً؟

لانسلوت: أجل.. ثانيةً.. وفي أسرع وقتٍ ممكنٍ.. سأتزوج فيفين.

جينيفر: هنيئاً لكَ!

لانسلوت: أنا أحبها.

جينيفر: لا ريب في ذلك.

لانسلوت: وهي تحبني.

جينيفر: لا شكّ.

لانسلوت: فلماذا أرغب في هذه اللحظة أشد الرغبة في تقبيلكِ؟ أخبريني لِمَ؟

جينيفر: (تنظر إليه برباطة جأشٍ) يبدو الأمر غريباً.

لانسلوت: هذا جنونٌ مطلقٌ! هذا محالٌ! هذا منافٍ للعقل!

جينيفر: هل أنتَ على يقينٍ أنه لا بأس في هذا؟

لانسلوت: أجل! أنا على يقينٍ من أنني لن أندفع وأتزوج مرةً أخرى من دون حبٍ، ومن دون أن أغرق في الحب كليةً، وأنا على يقينٍ يماثله من أنني لم أكن لأقف هنا وأخبركِ عن مدى حبي لكِ، لو لم يكن ذلك صحيحاً. أتعتقدين أنني أريد أن أكون كذلك؟ الأمر سخيفٌ جداً.. لا أرغب في إخباركِ. أردتُ الذهاب، وأنتِ أجبرتني على البقاء. حسناً، بتِّ الآن تعرفين مدى جنوني وعتهي.

جينيفر: (بهدوءٍ) هذا جنونٌ، أليس كذلك؟

لانسلوت: أهو كذلك؟

جينيفر: بل جنونٌ منحرفٌ. أن تقع في حب امرأة، وترغب في تقبيل أخرى، بل هو شينٌ في الواقع.

لانسلوت: أعرف ماذا تظنين! تظنين أنني أطري عليكِ بخسةٍ ونذالةٍ.. أو...

جينيفر: (يعلو الجدُّ على وجهها وهي تقف) لا، لا أظن ذلك على الإطلاق يا لانسلوت. فأنا أصدقكَ عندما تقول هذا لي، ولا يُخيَّل إليَّ لحظةً واحدةً أنك لا تحب فيفين، فأنا أعرف أنكَ تحبها حقَّ المعرفة، وبوسعي أن أدعي أنكما لا تحبان بعضكما، تماماً كما كنتَ تتخيَّل أحياناً أنني لا أحب آرثر حقاً. غير أنكَ تعرف أنني أحب، أليس كذلك؟

لانسلوت: أجل...

جينيفر: حسناً يا لانسلوت، ففي هذا المكان مجنونان. (يرنو إليها). الأمر مضحكٌ نوعاً ما، ولا أعرف لِمَ أخبركَ بهذا، ولكن...

لانسلوت: أنتِ؟

جينيفر: أجل. أرغب في أن أقبِّلكَ أيضاً.

لانسلوت: ولكن هذا لا يجدي. ما دام هناك واحدٌ منا فقط...

جينيفر: بل اثنان يا لانسلوت. وأنا أزيدكَ رباطة جأشٍ، وهذا كلُّ ما في الأمر. غير أنني انهرتُ اليوم، وعرفتُ أنه يجب ألَّا أخبركَ الآن، ولكن ها أنا ذا!

لانسلوت: أنتِ أيضاً!

[يدوران إلى الطرف الآخر من الغرفة من دون وعي]

جينيفر: أوه! حسناً يا لانس! يُخيَّل إليَّ أننا لسنا الوحيدين؛ فهذا نقصٌ بشريٌّ شائعٌ بلا ريب، فكثير من الناس يشعرون هكذا.

لانسلوت: وما الَّذي يفعلونه حيال ذلك؟

جينيفر: يعتمد الأمر على طبيعتهم. فبعضهم يتوكَّل ويقبِّل، وآخرون يتفكرون في العواقب.

لانسلوت: حسناً، لنتفكَّر بالعواقب. ما هي؟ فقد نسيت.

جينيفر: أمَّا أنا فلم أنسَ، وأنا أبقيها في عقلي بوضوحٍ شديدٍ. أوَّل هذه العواقب...

لانسلوت: أجل؟

جينيفر: ما هي؟ أجل، أوَّلها سنندم. وثانياً...

لانسلوت: وثانياً...

جينيفر: وثانياً... نسيتُ ثانياً. أمَّا ثالثاً فيجب علينا ألَّا نفعل هذا. أليس هذا كافياً؟

لانسلوت: أجل، أعرف أنه يجب ألَّا نفعل. ولكن... أشعر وكأننا سنقدم على ذلك.

جينيفر: أرجوكَ ألَّا تقول هذا!

لانسلوت: ولكن، أليس هذا صحيحاً؟ ألا تشعرين بهذا أيضاً؟

جينيفر: أجل.

لانسلوت: فقد ضعنا إذن.

جينيفر: لا، يجب أن نفكّر!

لانسلوت: لا أستطيع.

جينيفر: حاول.

لانسلوت: لا فائدة. حتَّى أنني لا أذكر (أوَّلاً) الآن.

جينيفر: إذن.. وقبل أن نتذكر...

[يأخذها بين ذراعيه، ويقبِّلها قبلةً طويلةً جداً جداً].

لانسلوت: حبيبتي!

جينيفر: (تمسكه على طول ذراعيها) هذا هو ثانياً يا لانسلوت. فإن قبَّلنا بعضنا سنبدأ بقول ألفاظٍ مثل تلك، ولعلَّنا نصدقها.

لانسلوت: وما الَّذي قلته؟

جينيفر: قولاً أحمقاً جداً.

لانسلوت: وما هو يا عزيزتي؟

جينيفر: ها أنتَ قلتها ثانيةً! توقف! وإلَّا سأقول أنا أيضاً. وأنا أرغب في ذلك كما تعرف.

لانسلوت: ترغبين بماذا؟

جينيفر: أن أناديكَ «عزيزي» وصدقني أن أحبكَ.

لانسلوت: أحقاً؟

جينيفر: لا بدَّ من ذلك.

لانسلوت: ولكن أحقاً؟

جينيفر: أوه! (تغمض عيناها، ويجذبها إليه. تحرر نفسها منه بغتةً) لا، يا لانسلوت! لا! أنا لا أحبكَ. وأنتَ لستَ مغرماً بي. وما نحن سوى خبيثان أرادا أن يقبِّلا بعضهما.

لانسلوت: خبيثان؟ لا أشعر بأنني خبيثٌ، أتشعرين أنتِ؟

جينيفر: لا، بل أشعر بأنني على سجيتي، غير أن الأمر سواء. (يقربها منه بذراعيه، فتتراجع إلى ما وراء الكرسي). لا، لا! تذكَّر أنني متزوجة.

لانسلوت: لا آبه.

جينيفر: إذن، فتذكَّر أنكَ خاطبٌ.

لانسلوت: خاطبٌ؟

جينيفر: أجل، إلى فيفين.

لانسلوت: (يتوقف) هذا صحيحٌ.

جينيفر: وأنتَ تحبها.

لانسلوت: هذا صحيحٌ.

جينيفر: ألا ترى الآن أنكَ لا تستطيع أن تقبلني؟ ألا ترى؟

لانسلوت: (باضطرابٍ) أجل.

جينيفر: فشكراً لله إذن! فقد كنتُ على وشك السماح لكَ. وهذا هو «خامساً» يا لانسلوت؛ فإن قبَّلنا بعضنا مرةً، فلا بدَّ من أن نقوم بذلك مراراً وتكراراً. والآن، امضِ إلى هناك واقعد، وسنتحادث بروية وإحكام عقلٍ.

لانسلوت: (يطيعها) يا للسماء! يا لها من لحظةٍ! لم أستفق منها بعد.

جينيفر: ولا أنا. نحن زوجان من الحمقى، ألسنا كذلك؟ فلم يخطر على بالي قطُّ أنني سأتصرف يوماً هكذا.

لانسلوت: الذنب ذنبي؛ فلم يكن عليَّ البدء فيه.

جينيفر: وأنا أُلام مثلكَ تماماً.

لانسلوت: آسفٌ!

جينيفر: أحقاً آسف!

لانسلوت: لا بدَّ لي من ذلك، غير أني لستُ آسفاً تماماً.

جينيفر: ولا أنا، وأخجل من قول هذا!

لانسلوت: والحقيقة أنني أرغب في تقبيلكِ ثانيةً.

جينيفر: وأنا... ولكن أتسمي هذا الحديث حديث رويةٍ وإحكام عقل؟

لانسلوت: أفترض لا. حسناً، تابعي بـ «سادساً» إذن. وبالله عليكِ أن تتحدثي بشيءٍ يؤتي النفع لنا!

جينيفر: حسناً جداً! أتريد أن تفرَّ معي؟

لانسلوت: كثيراً.

جينيفر: ليس هذا الجواب الصحيح. أنتَ تعرف في صميم قلبكَ أنكَ لا تريد فعل شيءٍ كهذا. ماذا! تروِّع الجميع بفضيحةٍ، وتدمر سمعتي، وتفطر قلب فيفين؟

لانسلوت: لا.. أفترض أنني لا أريد أن أفعل شيئاً كهذا على الإطلاق.

جينيفر: أتريدنا إذن أن نتعاشر عشرةً غير شرعيَّة؟

لانسلوت: (يتأذَّى من هذا) جنيفر!!

جينيفر: تعرف طبعاً أن هذا الجنون الَّذي حلَّ بنا لن يدوم أكثر من شهرٍ؟

لانسلوت: (بحزنٍ) ربما.

جينيفر: حسناً إذن، أما تزال ترغب في تقبيلي؟... فكِّر بالَّذي ستقوله يا لانسلوت، فلعلِّي أترككَ تفعله. ولعلَّ هذه القبلة ستكون بداية الكارثة. (تقترب منه) أتريد قبلةً تستجلب معها الحزن والخوف والخطر وانفطار الأفئدة؟

لانسلوت: لا.

جينيفر: فما الَّذي تريده إذن؟

لانسلوت: أريد قبلةً... قبِّليني!

جينيفر: لا. لو كنتَ تؤمن لحظةً أنها تستحق الحزن وانفطار الفؤاد، فلا بدَّ أن أؤمن بذلك أيضاً، وسأقبلكَ، ولن أبالي لما سيحدث قطُّ. سأجازف عندها بحب زوجي لي، وبسعادة حبيبتكَ من دون أن يُحرِّك لي ساكنٌ. ومن يعرف؟ فلعلَّها تستحق ذلك. سيتأكد لي أنها لا تستحق بعد ساعةٍ من الآن، وسيتأكد عندي أن ذلك كان عمىً في أعيننا وحماقةً فينا. أمَّا الآن فأنا أشعر بشيءٍ من الأسف. فقد أردتُ أن أراهن القدر، وأن أضع حياتينا على المحكّ من أجل قبلة.. ثمَّ أرى ما الَّذي سيحصل. أمَّا أنتَ فلم تستطع، فقد كانت لحظة جمالٍ وذعرٍ بالنسبة إليكَ، فلم تكن تنوي أن تتحدى القدر. أردتَ أن تقبِّلني فحسب... امضي!

لانسلوت: (يدور إليها بمرارةٍ) أهٍ منكن أيتها النساء! لأنكن خائفات تتهمننا بالجبن.

جينيفر: ماذا تعني؟

لانسلوت: (بوحشية) أنتِ! أنتِ أردت حباً، وتخبركِ فطرتكِ بأن هذا حمقاً، وعقلكِ يمنعكِ من هذا. فترغبين أن تتغلَّب فطرتكِ على عقلكِ. تريدين حباً جارفاً، وتودين أن تُجبرين على فعل ما لا تريدين. تريدين أن تكوني خبيثةً، وتريدين أن يكون هذا خطأ شخصٍ آخر. أخبريني، أليس هذا صحيحاً؟

جينيفر: أجل، صحيح، ومن أجل شيءٍ واحدٍ فقط يا لانسلوت. صحيحٌ أنني أردتُ أن تحبني حباً جارفاً، وتجعلني أنسى كلَّ شيءٍ، وكان هذا خطأً، كان من الحماقة أن أرغب بشيءٍ كهذا، غير أنني رغبت. ولولا أنكَ فعلتها لما وجدتني ألومكَ قطّ، ولوجدتني أحبكَ إلى الأبد لأنكَ فعلتها. والآن، ولأنكَ لم تستطع فإني أمقتكَ. امضِ!

لانسلوت: لا يا جينفر، أنتِ لا تمقتينني. بل غاضبةٌ مني، وغاضبةٌ من نفسكِ لأنكِ لم تنسِ الملك آرثر. أنتِ تلومينني وأنا ألومكِ، أليس هذا ممتعاً؟

جينيفر: أنتَ على حقٍ يا لانسلوت. الذنب ذنبي. آهٍ! أنا أحسد النساء اللَّواتي يجسرن على استحماق أنفسهن، اللَّواتي ينسين كلَّ شيءٍ ولا يبالين بالَّذي يفعلنه! أظنُّ أن ذلك هو الحب.. ولستُ مستعدةً له.

لانسلوت: أنتِ مختلفة.

جينيفر: مختلفة؟ أجل، فأنا جبانة. ولستُ على الفطرة بما يكفي. امقتني إن أردتَ، فلكَ الحق في ذلك. ورجاءً أن تذهب!

لانسلوت: أخشى أنني لستُ على الفطرة بما يكفي أنا أيضاً. أنا يا جين...

جينيفر: أخشى أنكَ كذلك يا لانس. هذه مشكلتنا، فنحن متحضران، متحضران ميؤوسٌ منهما. ولدينا شرارة الشعلة الهمجيَّة الأولى.. غير أنها انطفأت. نحن من أطفأها.. أخمدناها بحديثنا. لا، يا لانسلوت ضيَّعنا من أيدينا ساعةً في الحديث، وقد أن أوان رحيلكَ. وداعاً! (يقبِّل يديها بتلكؤ). يمكنكَ أن تقبل شفاهي إن أردت. فلا خطر في هذا على الإطلاق. ضيَّقنا على أنفسنا كثيراً، ولا ضير في بعض الشقاوة!... أذاهبٌ؟

لانسلوت: تباً لكِ! وداعاً!

[يذهب].

جينيفر: حسناً، ها قد ذهب! ولو كان بقي لحظةً أخرى...! [تطوِّح بذراعيها بشدةٍ... وتثوب إلى نفسها بعد ذلك، وتذهب إلى كرسيها حيث تجلس وتعود إلى رتق جورب زوجها].

تسدل الستارة.



جان بول سارتر والتحليل النفسي الوجودي

إسماعيل الملحم

باحث من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

جان بول سارتر من أشهر الفلاسفة في العصر الحديث، وهو من أبرز الفلاسفة الوجوديين تعرّف غالبية الناس على الفلسفة الوجودية من خلاله. لاقت كتاباته الفلسفية في وقت مبكر من حياته واهتماماته الفكرية ابتداء من مقالة له عن هنري برغسون، كثيراً من المناقشات قبولاً واعتراضاً. تأثَّر في دراسته للفلسفة بكلٍ من كانط وهيغل وكريغورد وهايدغر وغيرهم من الفلاسفة الذين سبقوه، وكان على علاقة بآخرين من مجايليه منهم ريمون آرون وميريسون وميرلو برونتي إضافة إلى صديقته الأثيرة سيمون ديبوفوار (1908 ـ 1986) وقد أصدر مع هؤلاء مجلة الأزمنة الحديثة.

بدأ حياته العملية أستاذا، وكان قد درس الفلسفة في ألمانيا. وانخرط خلال الحرب العالمية الثانيةً بعد احتلال النازيين لفرنسا في المقاومة السرية ما جعله يتعرض للاعتقال من أقواله التي تفصح عن اتجاهاته:

وجود الإنسان يسبق جوهرِه أو ماهيته ويحكمه، بهذا يكون الإنسان مسؤولاً عن أفعاله. والآخرون هم الجحيم. تعددت نتاجاته في مختلف ضروب المعرفة، لذلك فإنَّ في التنطع للكتابة عن كاتب وفيلسوف مثله الكثير من المجازفة، فالرجل وسم النصف الثاني من القرن العشرين بوسمه. لم تقتصر الجهود الفكرية لفيلسوف الوجودية الأشهر على البحث والدراسات الفلسفية فحسب، بل امتدت إلى فضاءات وميادين أخرى أكثر رحابة وأوسع مدى. فلا يُذكر القرن العشرون إلا ويكون سارتر قد حضر بمواقفه السياسية وبآثاره النقدية وبمساهماته الثرة في ميادين الأدب والإبداع فقد كتب المسرحية والقصة والرواية، ولم يقتصر على كلِّ ذلك، بل كان سارتر دائماً رجل المواقف الصعبة. لفت الأنظار إليه في العالم أجمع عندما رفض تسلم جائزة نوبل للآداب، بهذا الموقف الجريء لم تغره الجائزة لأنه لم يجد في نفسه أنه يحتاج إلى الشهرة التي كانت تثير طموح الآخرين، رفض استلام تلك الجائزة بقوة عند ما قُررت له، فزادت شهرته عما كان لديه منها. لقد أثار اهتمام العالم بموقفه ذاك ووجه الفكر العالمي نحو معرفة سر رفضه هذا. تفاعل أدباء وكتاب من كلِّ العالم مع هذا الموقف، ولفت الاهتمام إلى عدم توافر النزاهة في منح هذه الجائزة، وإلا كيف تحجب عن كتاب كبار لمجرد أنهم ينتمون إلى المعسكر الشيوعي آنئذ بينما تُعطى لآخرين ممن ينتمون إلى أو يعبرون عن أيديولوجيات الغرب في تلك الحقبة. ولا يغيب عن أذهاننا مواقفه النزيهة، وسمّو اختياراته من حرب التحرير الجزائرية وغيرها من قضايا الحرية والسلام.

ظلَّ طوال حياته فاعلاً لا يتوانى عن المشاركة في أيِّ جهد أو عمل يهدف إلى حرية الإنسان، من مشاركته في المقاومة الفرنسية ضد النازية والاحتلال الألماني لفرنسة إبان الحرب العالمية الثانية، إلى إسهاماته في المحكمة الدولية التي دعا إليها الفيلسوف البريطاني برتراند رسل مع ثلة من شخصيات عالمية بارزة من كتاب العالم ومثقفيه لمحاكمة الرئيس الأمريكي جونسون باعتباره مجرم حرب ولاقترافه جرائم لا إنسانية في ذلك العدوان الذي شنته بلاده على فييتنام. كما لم يتأخر سارتر في الدفاع عن ثورة كوبا معبراً في الوقت نفسه عن إدانته لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية في دول

أمريكا اللاتينية الأخرى.

ظلَّ متميزاً في الكثير من مواقفه إزاء مشكلات العالم المختلفة، تحدوه العدالة. لكن ما يؤسف له أنَّه خالف ذلك في موقفه من حرب حزيران 1967 العربية الإسرائيلية ما كان يُحسب له من مواقفه العادلة في قضايا أخرى، على الرغم من مجاهرته باستمرار بمسؤولية الإنسان، في أي موقع كان كاتباً أو غير ذلك إزاء ما يجري حوله، خاصة وهو الذي كان يلح على أن المفكر، بحسبه، ليس مسؤولاً عما يكتبه فحسب بل هو مسؤول أيضاً عن صمته.

كان صاحب كتاب الوجود والعدم فيلسوفاً جدلياً بامتياز، ولم يكن في جدليته تلك انتقائياً أو تلفيقياً، بل كان باحثاً مجتهداً من أجل التركيب بين الإيجابي والسلبي والموضوعي والذاتي، فبحسب ذلك كان يرى أنَّ لكلِّ عمل وجهين يلخصهما بالسلبية التي هي مغامرة، وبالإيجابية المتمثلة بالبناء الذي هو نظام، إذ لا بد من إحياء السلبية في القلق والنقد الذاتي في النظام.

في أعماله المختلفة، سواء في مجموعاته القصصية ورواياته، أم في أعماله المسرحية لم يبخل في توضيح أفكاره وتفاعلاته مع أحداث عصره.

صنّفه كثير من النقّاد والدارسين مع الأدباء المتفلسفين، لأنَّه لم يكن يهدف سواء في مؤلفه الأشهر الوجود والعدم، أم في أعماله الأدبية إلى بناء مذهب فلسفيّ من الأفكار المجردة. فهو كفيلسوف وجوديّ كان يسعى لامتلاك المواقف الإنسانية في تكاملها المحسوس. وبوصفه ذاك فإن فلسفته في الوعي دفعته إلى التفكير فيما هو فرديّ خاصّة في حدود هذا الوعي بالذات وبالآخرين، كما وصف جون وايتمان وجودية هذا الفيلسوف.، وكما حددت إيريس مردوخ شخصيته في قولها:

«أن تفهم شيئاً عن سارتر، يعني أنَّك تفهم شيئاً هممّاً عن عصرنا الراهن».

لم يقع فيلسوف الحرية في وهم الحتمية وغواياتها، فالإبداع ـ بحسب ما كان يرى ـ هو على الضد مع الحتمية، كون إنكار ديالكتية العقل يترتب عليه إحالة الفكر إلى وجوده بذاته حيث تنتهي المادية الديالكتيكية إلى مادية آلية ... مع أن ماركس كان على الضد من الآلية.. مضت سنوات حتى استطاع بعض الدوغمائيين الوصول إلى هذه النتيجة التي ألح عليها سارتر عل ضوء ما فطنوا إلى تفسير ما آل إليه ذلك المعسكر الذي كان مرتجى الإنسانية التي كانت ترنو إلى العدالة المفتقدة. أكد سارتر دوماً على أن لا شيء يعيق تداول الأفكار إلا الأفكار نفسها، كما أن العقيدة المغلقة لا ترفض ما

يغايرها فحسب، لكنها تفتقد إمكانية أن تدرك نفسها وحدودها. إن الإنسان قبل أن يعي حريته ويستشعرها ـ بحسب فيلسوف الوجودية ـ هو عدم أو كائن متشيّء، أقرب إلى الأشياء منه إلى كائن حي، لكنَّه حين يعي حريته يمسي مشروعاً ويبدأ قيمة مميزة، فليس هناك من جوهر ثابت يلزمه، بل هناك وجود جديد علينا أن نسوغه. لم يًرد التخلي عن الحريات الشكلية كي ينكر أصله البورجوازي، ولا أن يترفع عن المطالب المادية كي يكتب بضمير مطمئن، يقول:

«علينا تجاوز التعارض في أنفسنا ولنقنع أنفسنا أن هذا التعارض قابل للتجاوز».

بداية من كون سارتر كاتبَ عصر آخذٍ في الانفصال عن فكرة التقاليد -كما وصفه البيرس- ليجعل من الحضارة تجدداً لا حفظاً للقوانين ومراعاتها، فالحياة مغامرة وليست نظاماً قائماً. لم يكتف بإصدار الكتب والأبحاث الفلسفية، بل كانت له اهتماماته السياسية التي أخذت حيزاً ليس قليلاً من نشاطه إضافة إلى إبداعاته الأخرى في مجالات الرواية والمسرح والنقد الأدبي، ويتحدث عن ذلك في ـ اتخاذه موقفاً في الأدب انطلاقاً من وصفه الأدب بماهيته هو اتخاذ موقف. وكان لسارتر أن يعتمد في تحليله لشخصيات أدبية اختارها أن يتخذ من التحليل النفسي الوجودي منهجاً له بعيداً عن مفاهيم التحليل النفسي التي كانت سائدة تأثراً بمدرسة فرويد وتلامذته.ً

التحليلً النفسي الوجودي للأدب:

في دراساته وكتبه المشهورة اعتباراً من الأجزاء السبعة في مواقف إلى كتابه (بودلير1947) مروراً بكتابه المشهور (القديس جينيه، ممثلاً وشهيداً) فكتابه (معتوه العائلة) الذي هو دراسة مفصلة عن حياة الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير وعصره الصادر عام 1971 في كتابه (ما الأدب). ينطلق سارتر من مبدأ حدده بنفسه، حيث قال:

الإنسان كليّة وليس مجموعاً، بمعنى أنه يعبر عن نفسه بكليته في أكثر تصرفاته سطحية وأكبرها تفاهة. بعبارة ثانية ليس هناك ذوق أو عادة أو عمل إنساني لا يكون كاشفاً»1».

يحاول الكاتب، أيُّ كاتب، أن تكون كتابته وسيلة للتعريف عن نفسه أو أنها مشروعه الخاص، ما يعني أنَّ الكاتب يختار مصيره، يتفق سارتر فيما سبق مع المبدأ الفرويدي الذي يتلخص في أن كل مظهر مهما كان سطحياً أو لا معنى له يمكن ربطه بالشخصية، فالتعبير السلوكي، سواء كان استجابة جسدية أو كتابية أو كلمات شفهية إنما هو تعبير

عن الشخصية بكاملها، فأية استجابة من هذه الاستجابات لا تؤخذ كحالة معزولة عن كامل الشخصية. لكنه لم يأخذ هذا المبدأ الفرويدي كما هو، بل كان له ما هو أبعد عن الأسباب التي هي ركيزة التحليل النّفسيّ الفرويدي في مجال النقد الأدبي، هذا ما نراه في تعرضه لتحليل سلوك عدد من الشخصيات الأدبية التي أوردناها آنفاً:

1 ـ في كتابه عن بودلير(1821 ـ 1867) لم يقصد إلى تحليل القيمة الشعرية في (أزهار الشرّ)، بل طبق في نقده منهجاً تحليلياً مختلفاً عما هو عند جماعة التحليل النفسي لأن منهجه الوجوديّ لا يأخذ بفكرة اللاشعور، بل ويرفضها أيضاً. لهذا فإن قراءة بودلير تستلزم قراءة تاريخ حالة عُصابية، وهو في هذا يتجه في نقده اتجاهاً يهمه في ذلك أن يكون مختلفاً، فكأنما سارتر في موقفةً كان يود من بودلير أن يكون كاتباً اشتراكياً من الدرجة الثالثة من أن يكون شاعراً غنائياً من الدرجة الأولى. وتنتهي أحكام سارتر في نقده إلى أن بودلير لم يتجاوز مرحلة الطفولة سواء في علاقاته بالعائلة أم في كيفية استبطانه لمفهوم العائلة. إذ أن بودلير الشاعر كان يشعر شعوراً عميقاً بوحدته مع إحساس بنوع من الكبرياء والاعتداد بالنفس، لذلك اختار أن يكون متفرداً لا يشبه الآخرين مع نرجسية واضحة بحيث لم يكن يرى من شيء خالٍ من التزييف، وهذا ما يفسره سلوك بودلير الذي بقي ذلك الطفل الذي يحب أمه ويخافها. وهو الذي أبى أن يتحدّ سلوك صاحب سلطة يوماً، بل كان يفضل الدخول تحت الحماية دوماً، لذلك فقد فشل حين أراد أن يقهر الخير الحقيقي بممارسة عمل الشر عن طريق شفتيه وشبقيته»2«.

اختص سارتر بودلير (1821 ـ 1867) صاحب ديوان أزهار الشر بأكثر من مقال، وأهم ما كان يشير إليه في هذه الكتابات أنه أديب اختار ألا يلتزم بقضايا عصره.

2 ـ فكما أنَّ سارتر وصف بودلير أنَّه أديب اختار أن يكون وحيداً إلى الأبد، فإنه في تحليله لسلوك فلوبير (1821 ـ 1880) ما يبرز اختياره أن يكون فناناً منعزلاً»3«.

يعود اهتمام سارتر بفلوبير إلى مرحلة سابقة من حياته، فسارتر الطفل كان شغوفاً بقراءة مدام بوفاري، وعزم منذ عام 1957على دراسة فلوبير بجدية، فبعد خمسة عشر عاماً لم يكفّ سارتر خلالها عن إعادة فهمه لصاحب أزهار الشر، فقد تلاه بإصدار كتاب جديدً هو (معتوه العائلة). استخدم سارتر في هذا الكتاب من خلال نهجه في التحليل النفسي الوجودي البحث عن الأصول في سلوك الشاعر ابتداء من الاضطراب في العلاقة بين الطفل الرضيع وأمه الذي ظهر من الأيام الأولى للولادة ـ متأثراً بصورة

الأب المسيطر ـ وبسلوك الأم التي رأت في ابنها تعويضاً عن يتمها ما جعل سارتر يدل على تفسير شعور فلوبير بالقلق والترك والخمول.

كتب سارتر في (معتوه العائلة) عن هذا الموضوع المؤلم بالنسبة لفلوبير:

كان فلوبير منذ سن الثالثة عشرة يجمع بين الحياة والمصير والألم والعقاب، وبين سيادةٍ محبوبة يمارسها الأب وظلم شيطانيّ ينبعث عن هذا الأب نفسه، وبين موت مزيف وبقاء على قيد الحياة»4«.

لم يقتصر تفسير سلوك غوستاف فلوبير الانعزالي على الحكم أعلاه، بل أرفق هذا الحكم بأحداث أخرى. فقد وقع لفلوبير وهو يسوق عربته في كانون الثاني من عام 1842 أن خرَّ صريعاً فاقد الشعور، وقد فسر فلوبير نفسه الحادث كتصرف قصدي أو شبه قصدي، محاولاً تجاوز تشخيص والديه بل ومناقضته. إذ أنه كان يعتقد أن الأمر يعود لمرض عصبي وليس باحتقان في الدماغ. اكتشف سارتر أن هذا التناقض يتعلق في نظر فلوبير بوجود أبيه، خاصة وأن فلوبير شعر أنه قد شفي تماماً من مرضه هذا بعد وفاة أبيه بفترة وجيزة، كما ظهر في بعض رسائله. أي أنه أقر ضمنياً بعُصابه.

انطلق سارتر في دراسته لفلوبير من فكرة مفادها أن النص الأدبي لا يتقدم المرء في دراسته إلا من خلال العودة لدراسة حياة مؤلفه وعصره، وهكذا مضى في تحليل الظروف الاجتماعية لفلوبير كواحد من أبناء الطبقة البورجوازية، فحلل عصره، وكذلك علاقاته العائلية والغرامية. ودرس (مدام بوفاري) وغيرها من أعمال هذا الكاتب في إطار أنها أفعال اختارها الكاتب بمحض حريته، لعله استطاع أن يفسر بذلك اختيار فلوبير لنفسه أن يكون فناناً منعزلاً.

3 ـ (جان جينيه 1908 ـ 1986)، تعاطى سارتر في كتابه النقدي (القديس جينيه ممثلاً وشهيداً): الصادر عام 1952بتطبيق منهجه في التحليل النفسي الوجودي أيضا، انطلاقاً من السمعة التي تحدث عنها الناس في فرنسا بوصف جينيه مجرماً تتردد هذه الصفة عنه عبر أوصاف أخرى أو أن هذه الصفة هي جزء من سلسلة أوصاف أخرى منها أنه لص، لوطي، كاتب داعر، ابن حرام ولقيط. اهتمام سارتر بهذا الرجل كان مصدره ما أشارت إليه رفيقة حياته سيمون دوبوفوار في كتابها(عنفوان الأشياء): سمعنا قبل أشهر حديثاً عن شاعر مجهول اكتشفه (كوكتو) في السجن، وهو في نظره أعظم كاتب في هذا العصر، أو على الأقل هكذا وصفه في رسالته التي وجهها إلى رئيس محكمة الجنح التاسعة عشرة التي كان يمثل أمامها جينيه الذي قد سبق وأن

صدر حكم بحقه حبساً لمدة تسعة أشهر بتهمة السرقة. يقول كوكتو ظهوره بعد أن نشر بداية قصته (نوتردام الزهور) في مجلة (لابريت) أصابنا بالذهول، كان واضحاً أن جينيه يمتلك صوتاً خاصاً به لا يمكن تقليده وإن خضع لتأثير (بروست) و(كوكتو) و(جوهاندرو). كان من النادر في تلك الفترة أن نحظى بقراءة تجدد إيماننا بالأدب. ها هي الصفحات تكشف لنا من جديد سلطة الكلمات»، وتضيف دوبوفوار أصاب كوكتو الحقيقة إننا نشهد ولادة كاتب عظيم.

كان ذلك ما لفت سارتر الذي وصف جينيه في كتابه قديساً إذ استطاع أن يلقي ضوءاً واضحاً على حياة هذا الأديب ومؤلفاته.

كانت طفولة جينيه صورة عما قصده ديكارت في قوله» إنَّ مصدر شقاء الإنسان أنه كان طفلاً»5».

يسمع الطفل جينيه وقد كان في العاشرة صوتاً يتهمه بصراحة أنت سارق. أعادته هذه العبارة من حالة دوار عندما شعر بوحدته وهو في المطبخ فغاب عن نفسه فامتدت يده لتأخذ سكيناً من درج فتحه فغرق في نوع من الانتشاء. وقع جينيه طيلة حياته تحت تأثير تلك الجملة أنت سارق. كان قد أُرسل قبل ذلك من أحد الملاجئ ليرعاه أبوان ريفيان.

كان جينيه محروماً من الحنان والاحترام والحقوق. ويطلعنا سارتر على شعور جينيه بالاستلاب الذي يدنيه إلى مرتبة الأشياء وليس إلى مرتبة المخلوقات الحية.

لازم جينيه شعور بأنه منبوذ، ولتجاوز هذا الشعور أنشأ علاقات مع رفاقه في إصلاحية الأحداث وانتهى ليكون لوطياً، بالنسبة إلى سارتر فإن السرقة كانت في اعتقاد جينيه أنها تمنحه كل شيء.

كان الحادث الحاسم في طفولة الكاتب نوعاً من المفاجأة التي دهمتْه من الخلف عندما جمده نظر الغير في حالة السرقة، وكان هذا المنظر بالنسبة له نوعاً من الاغتصاب.

إن تجارب جينيه في مرحلة الطفولة تلك جعلته يختار أن يكون كما قال الآخرون عنه أنَّه لص ولوطي، فعاش حياة الجريمة ودخل السجون مرات عديدة.

اختلطت أحلام جينيه بأفعاله وحين اكتشف أنَّ إنجازاته الذاتية خيالية، ولما لم يكن قادراً أن يرضي عالمه من حوله وكان أن أراد أن يجعل المجتمع قبول أحلامه، طرح على نفسه السؤال التالي:

ألا يستطيع المرء أن يجعل خياله واقعياً، أي أن يحققه على شكل خلق أدبيّ؟ فكانت نقلته إلى عالم الكتابة. لكنه لم يكتب عن لص ولواطيّ، إنما كان يكتب كلص ولواطيّ»6».

هكذا وجد جينيه خلاصه في الفن. وحين لم يستطع أن يحوز على رضا الآخرين فإنه أراد فيما يكتب أن يثير كراهيتهم، لخص هذا المصير بقوله:

انتصاري لفظي وأنا مدين لفخامة التعابير. وفي كتابه (يوميات سارق) يقول:

دفعوني في زنزانة يوجد فيها عدة موقوفين يرتدون ملابس مدنية، إذ كان السجين يحتفظ بملابسه إلى حين يحكم عليه بالسجن الاحتياطي، أما أنا فقد أجبروني خطأ على ارتداء بذلة المحكومين. مما جعل السجناء يزدرونني، كان بينهم شخص ينظم قصائد لأخته وكانت قصائد سخيفة لكنَّها أثارت إعجاب السجناء وحين ألقيت عليهم قصيدة لي احتقروها. عند خروجي من السجن أنهيت هذه القصيدة التي كانت عزيزة علي بسبب الاحتقار الذي قوبلت به.

قرر سارتر أن جينيه لم يسرق لحيازة موضوع فحسب، ولكن ليمنح نفسه شعوراً بالرضا عن طريق الوجود الذي جرد منه، أي أنه كان بسلوكه ذاك يرد على شعوره بالاستلاب.

مع أهمية كتاب سارتر هذا الذي خصه تحليل تجربة جينيه الأدبية والشخصية، فقد أقر سارتر فيما بعد أن الكتاب كان نظرياً أكثر من اللازم، لكن إعجاب سارتر بجينيه أنه الضحية التي تكشف حقائق عن الجمهور البورجوازي الفرنسي تلسعه بسياط تتخذ شكل كلمات.

قيّم كرانستون عمل سارتر بقوله: إن المعيار الذي استخدمه سارتر وقاس به جينيه لم يكن في النهاية معياراً أدبياً، بل سياسياً. فما أعجب سارتر ليس شجاعة جينيه المحضة أو ثقته الجنونية أو قراره المحال بأن يكون، بل ما أعجبه هو أنَّ جينيه كان الرجل الذي استدار ليقوض المجتمع الذي رفضه»7».

مفهوم فلسفيّ للحرية في أعمال سارتر الروائيّة:

يتبلور في أكثر أعمال سارتر الروائية والقصصية مفهوم فلسفي للحرية يتحدد من خلال كون الإنسان يختار نوع إنسانيته حين يُلقى في غمار العالم، فيتقرر تدريجياً موقفه من الحياة والناس، أي يتحقق وجوده بقدر تحقيقه لحريته نفسه»8».

ينطلق سارتر في عدم إقامة عالمه في الرواية على أسس تقليدية كونه لا يؤمن بأن

الإنسان محكوم بالوراثة والبيئة، ولا حتى بماضيه واختيار طريق جديد في كل لحظة.

كتب سارتر الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ففي عام 1938 أصدر رواية الغثيان وبعدها في عام 1945 أصدر ثلاثيته الشهيرة دروب الحرية في ثلاثة أجزاء صدر الجزء الأول بعنوان سن الرشد وتلاه الجزء الثاني بعنوان وقف التنفيذ. أما الجزء الثالث وهو الحزن العميق فقد صدر بعد أربع سنوات، ووعد سارتر بإصدار جزء رابع متمم للثلاثية، لكن هذا الأخير لم يصدر.

يقول أنطون روكنتان بطل رواية الغثيان:

قبلاً، وحتى بعد أن تركتني (آني) بوقت طويل، كنت أفكر فيها، ولكنني الآن لا أفكر بأحد، ولا أهتمّ بإيجاد الكلمات. لا أحاول تثبيت شيء مما ينساب داخلي ... أدعها تنساب وتظل أفكاري مشوشة لأنها لا تجد كلمات ترتبط بها. إنها تحدد أشكالاً غامضة ممتعة ثم تغوص وأنساها فوراً»9».

يعود روكنتان من باريس إلى ميناء بوفيل ليرى البلدة غطتها النباتات والأعشاب يصاب بالدوار فيرى العيون تتكاثر على الوجوه والأشياء، وينتابه ذعر وهو يعري ببصيرته الحياة. في تلك اللحظة تنهار المفاهيم الاجتماعية والمدلولات المتعارف عليها. تنهار الحواجز كلها التي أقامها الإنسان بين حقيقة الأشياء ونفسه، ما بناه وما اكتشفه ... يرى ما لا يراه أولئك الذين لا يرون وجهاً آخر لباريس عندما تنام.

تؤكد الغثيان شيئاً واحداً هو الحرية، ما تؤدي إليه وما تدل عليه. يقصد سارتر بالغثيان في هذه الرواية الزهد أو أنه لون منه، وهو الحادثة الرئيسية في رواية لا عقدة فيها.

بعد سبع سنوات كما ذكرنا وتحديداً عام 1945 صدر الجزءان الأول (سن الرشد) والجزء التاني وهو (وقف التنفيذ)، من دروب الحرية أما الحزن العميق وهو الجزء الثالث فقد صدر بعد أربع سنوات. على الرغم من أن الشخصيات الرئيسية في الأجزاء الثلاثة تتحدد بكل من أستاذ الفلسفة ماثيو ودانيال وبرونيه تظل الرواية دون حدود نهائية. يمثل الأشخاص الثلاثة في سلوكهم صوراً للطرق المتعددة التي يحاولون فيها تحقيق حريتهم، إذ لا طريق واحدة للحرية.

تخوض هذه الشخصيات في مستنقعات عالم ما قبل الحرب العالمية الثانية، شبان وشابات يعيشون في باريس على أبواب الحرب الكبرى، مدرسون، طلاب، بوهيميون، فنانون وفنانات ملاهٍ ليليّة.

يفكر ماثيو الذي ينشد الحرية ويرفض الزواج من عشيقته مارسيل في كل مشكلة ويحللها. يحترمه آخرون ويهابونه، ولا يستطيعون إخفاء رهبتهم في حضوره مع أنه يحضر اجتماعاتهم ويحيا حياة بوهيمية مثلهم.

يحيا ماثيو حرية زائفة وتؤرقه مسألة إجهاض عشيقته. لا يطيق المسؤولية، ومارسيل تتفهم سعيه ذلك... لم ينزعج ولم يستنكر ما يعرضه صديقه دانييل من أجل الزواج من مارسيل، فهو أيضاً يقيم علاقات مع أخريات. وحين يسعى لإيجاد المال من أجل الإجهاض، لا يرى فيما فعله تلميذه بوريس شائناً بعد أن سرق له من إحدى العاملات في الملهى اللّيليّ مالاً أعطاه إياه.

يعود ماثيو إلى وحدته بعد أن رفضت مارسيل المال الذي أحضره لإجهاضها، وستحتفظ بالطفل ويتزوجها دانييل ويقوم بواجباته الزوجية كاملة على الرغم من أنَّه يمارس المثلية الجنسية ولا يستطيع فكاكاً منها ... يعيد ماثيو في وحدته العبارة التي قالها له أخوه عندما رفض إقراضه المال: حقاً، حقاً لقد بلغت سن الرشد»10».

في الجزء الأول يكون ماثيو ودانييل على طرفي نقيض فالأول تتسم حرية الاختيار لديه بالسلبية أما الآخر تتخذ لديه شكلاً إيجابياً. أما برونيه وهو الشخص الرّئيسُ الثالث كما أسلفنا فقد كان شيوعيّاً وصمم الارتباط بشيء ما، وأن يكف عن طريق الشيوعية ليؤيد الجمهوريين الإسبان. فهو هنا يقف أيضاً على طرفي نقيض مع ماثيو. فهو متمسك بحريته أما ماثيو فينتظر عملاً مثالياً حراً يستطيع اختياره بمحض إرادته؛ ما يجعله عازفاً عن أي ارتباطات إنسانية.»11».

تدور أحداث الجزء الثاني من دروب الحرية (وقف التنفيذ) على المسرح الأوربي. دخلت السياسة من أوسع الأبواب لتمارس تأثيراتها القوية على كل شخص ... ما زال ماثيو يبحث عن الحرية، فهو يشعر بالحيرة التي تعصف به. تتحرش به امرأة أخيه (أوديت)، ويبتلع أوراق تجنيده ويُدعى إلى الخدمة العسكرية في وقت يقرر فيه التطوع للقتال مع الجمهوريين الأسبان، لكنه يتراجع عن ذلك.. وها هو يقع في إغواء امرأة أخيه ... ويتخذ قراراً بالانتحار، لكنه تراجع وهو يحدث نفسه ربما في مرة أخرى.

يصل ماثيو إلى اكتشاف أنَّ ذعر الحرب الذي امتد ليشمل رجالاً مرعوبين لا حول لهم ولا قوة يجعله يلقي نظرة ساخرة إلى الخلف من محاولاته اليائسة إلى الحرية إلى تجربة الحرب التي امتصت منه حريته الظاهرة... لم تكن الحرية مطلقة، كما كان يظن، بل كانت حرية الاختيار. أما دانييل فقد تحول إلى رجل مؤمن متدين ينشد

الراحة في فكرة الله. وبرونيه ما زال شيوعياً يحاول التخلص من نزعاته البورجوازية التي تلحّ عليه.

هل كانت هذه الدروب التي اتبعها هؤلاء تقودهم إلى الحرية؟ أجاب سارتر عن هذا السؤال، قائلاً: إنَّ حرية ماثيو تجسيد للحرية المرعبة، لكنه، أي ماثيو سيجد حريته في الجزء الرابع. مات سارتر ولم يصدر الجزء الرابع من دروب الحرية.

سارتر والمسرح:

يرى دارسو سارتر أنه في أعماله المسرحية انطلق كما في فلسفته الوجودية وكما في رواياته من فكرة الوجود الإنساني لديه، يحقق الإنسان وجوده وهو وجود في موقف. فجهوده الدرامية لم تتجه إلى نماذج مما كان الحال عليه عند موليير وراسين، وإنما قامت على تصوير الشخصيات في مواقف. فالشخصية توجد وتتطور على مستوىً ديناميكيّ. إنها شخصيات تخلقها طبيعة الموقف لا تقاليد المسرح«12».

لا ندم ولا ضمير في الدراما السارترية، بل حلت محلها أشياء من قبيل الحرية والمسؤولية والمواقف والاختيار. لنقرأ هذا الحوار من مسرحيته (الذباب):

أورست: إنَّ كونك كلَّه لا يكفي كي يشعرني بالخطأ. أنت ملك الآلهة يا جوبيتر، ملك الحجارة والنجوم وأمواج البحر. ولكنك لست ملك الإنسان.

جوبيتر: لست ملكاً عليك أنت أيها الحشرة الدنيئة الوقحة، فمن الذي خلقك إذن؟

أورست: أنت الذي خلقتني، ولكن كان عليك ألا تخلقني حراً.

جوبيتر: وهبتك الحرية لتخدمني.

أورست: قد يكون هذا صحيحاً، لكن الحرية انقلبت ضدك، فلا أنت ولا أنا نستطيع أن نغير من ذلك شيئاً

جوبيتر: وأخيراً هذا هو العذر.

أورست: أنا لا أعتذر.

جوبيتر: وهل هذا صحيح؟ أتعرف أن هذه الحرية التي تدعي أنك عبد لها تكاد تكون اعتذاراً.

أورست: لست السيد ولا العبد..، وإنما أنا الحرية. ما أن خلقتني حتى خرجت عليك ولم يعد لك عليّ سلطان.

منذ العام 1943 توالت إصدارات سارتر المسرحية فبعد الذباب أصدر جلسة سرية، الأيدي القذرة، الشيطان والله، موتى بلا قبور، البغي الفاضلة. وأصدر عام 1960 مسرحية سجناء أليتونا.

في الختام: استطاع فيلسوف الحرية أن يتخطَّى المذهبيات الأيديولوجية في أيامه، بأن خلق حزبية جديدة فوق الأحزاب كلها وأوسع منها. كانت وجوديته حركة جامعية وشارعية، لكنها ثقافة إلى درجة تحويل الفكرة إلى أسلوب حياة ومبارحتها لمجرد الدلالة. لقد جعل سارتر عصره وجوديّاً خلال أواسط القرن العشرين. ليس في الحكم مغالاة إن قلنا شكلت أفكار سارتر ومواقفه عاصفة على عصره. لقد جعل عصره وجودياً خلال أواسط القرن العشرين. أوقد مشعل الحرية، وأعاد مسؤوليتها المطلقة إلى الفرد، وصدق فيه ما كتبه مطاع صفدي قائلاً:

أنزل سارتر الفكر من صوامع الجامعات إلى حيوية الشارع والرصيف والمقهى ونوادي الثقافة. أطلق روح التفكير الفلسفي في جسد أوربا المنهك والخارج من أهوال أفظع حرب عالمية عرفتها البشرية حينها»13».

هذه أشياء من سارتر الذي طلب ديغول من السلطات الفرنسية خلال أحداث 1968 في فرنسا أن:

لا تعتقلوا سارتر إنه فرنسا.

وقال فيه ريجيس دوبريه:

جميع مثقفي عصرنا من بونس أيرس إلى بيروت انتسبوا ذات لحظة إلى أسرة سارتر.

نعم لقد شكل سارتر ثورة عاصفة على العصر، كما وصفه أحد الكتّاب.

المصادر والاستشهادات:

1ـ نهاد التكرلي: تطبيقات سارتر في ميدان النقد الأدبي ـ الفكرالعربي المعاصر ـ العدد 13 ـ ص99.

2ـ السابق ص102.

3ـ مراد وهبه وأمير اسكندر وحسين عبد العزيز: ملف الطليعة ـ عدد شباط 1967 ـ ص133.

4ـ نهاد التكرلي: تطبيقات سارتر في ميدان التحليل النفسي الوجودي ـ الفكر العربي المعاصر العدد 23 ـ ص141.

5ـ نهاد التكرلي في العدد 13 سبق ذكره ص104.

6ـ ملف الطليعة ـ سبق ذكره ص132

7ـ السابق نفسه.

8ـ سمير وهبه: المحاكمات في أدب سارتر ـ الفكر المعاصر ـ آذار 1967 ص104.

9ـ أمين العيوطي: سارتر والرواية الوجودية ـ الفكر المعاصر ـ آذار 1967 ص131.

10ـ ملف الكليعة سبق ذكرهـ ص138.

11ـ أمين العيوطي: سبق ذكرهـ ص132.

12ـ جلال العشري مسرح المواقف عند سارتر ـ الفكر المعاصر آذار 1967 ـ ص123.

13ـ مطاع صفدي: الذاكرة الوجودية والمستقبل الفلسفي ـ الفكر العربي المعاصر عدد 115/114 ـ ص135.



وليم ستايرون

د. حسن حميد

قاص وروائي وناقد من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

شغلت مشكلة الزنوجية، والعبيد، والعبودية، والاسترقاق، والظلم الذي وقع على الزنوج في أمريكا الشمالية ذهن الأديب الأمريكي المعروف وليم ستايرون طويلاً، فقد استمع إلى حكايات محتشدة بالغرابة والدهشة والألم والفواجع من جدته حول ما عاناه العبيد الزنوج في الولايات المتحدة الأمريكية، وما عاشوه من ظلم في جميع الأمكنة والأزمنة، وحالات النفور والعداء التي قوبلوا بها من البيض الأمريكان، وأشكال التفرقة العنصرية التي ماشتهم أجيالاً في أمكنة السكن، والمدارس، والشوارع، والمطاعم، والملاعب، والحدائق، حتى بات المجتمع الأمريكي الأبيض ينظر إلى الزنوج وكأنهم حيوانات ليس إلا.

بالطبع كانت هناك درجات من التفاوت بين أشكال العداء والنفور ما بين البيض والزنوج في الشمال الأمريكي والجنوب الأمريكي، وبعض هذه الأشكال وصل إلى حد اقتراف المجازر ما بين الطرفين، وبعضها وصل إلى حد استصدار القوانين والأنظمة التي تجرّم أفعال وسلوكيات الزنوج وتحدّ من تمظهراتها داخل المجتمع، الأمر الذي فاقم من مفاعيل مشكلة التمييز العنصري، فأوجد الحواجز ما بين الطرفين في الكثير من صور الحياة الاجتماعية، وخاصة أمكنة العمل، حيث حُرم الزنوج من العمل في بعض الوظائف، والدخول إلى بعض الأمكنة، والمشاركة في الأنشطة الاجتماعية والثقافية، والنظر إليهم بوصفهم خلقاً لم يبلغوا درجة كافية من التحضر والمدنية والرقي الثقافي.

لكل هذا فإن الكتب، والمؤلفات من روايات، وقصص، وأشعار، ومسرحيات، والأفلام السينمائية التي تعرضت لهذه المشكلة الفاصمة ما بين البيض والسود.. كانت كثيرة، وكثيرة جداً، واهتمام الكتّاب والمبدعين بهذه القضية (التمييز العنصري) على أساس اللون، والعرق، والتفرقة، والنظرات الوهمية المسبقة كان كبيراً أيضاً، ولعل كتاب الكاتبة الأمريكية هاريت بيتشر ستاو (توخ العم توم) يعد واحداً من أهم الكتب الأوروبية والروائية التي عالجت مشكلة الزنوجة وما عاناه زنوج أمريكا وما يعانونه من آثار اجتماعية واقتصادية وثقافية حفرت عميقاً، وبألم شديد، في نفوسهم.

ولد وليم ستايرون سنة 1925 في مدينة نيوبورت الساحلية في ولاية فرجينيا، لأسرة أمريكية جنوبية، متوسطة الحال ثقافياً ومادياً، وهو ابن لمهندس اختص في الشؤون البحرية، أي بما يتعلق بالموانئ تحديداً، عاش وليم سنوات طفولته الأولى والثانية، أي إلى حد الثانية عشرة من عمره، في كنف جدته لأبيه، التي قصّت عليه القصص والحكايات الكثيرة التي تتحدث عن الزنوج وما يتعرضون إليه من أذيات ومكاره وظلم على أيدي البيض الذين ينظرون إليهم نظرة دونية تساوي بينهم وبين الحيوانات، ولاسيما الكلاب، أي نظرة تخرجهم من عالم الإنسان، وتلحقهم بعالم الحيوان، من خلال الإيمان بأن خلقوا من أجل خدمة البيض، وأن عقولهم قاصرة، وقدرتهم على التطور والتمدن ضعيفة جداً، وحبهم للعلم معدوم، وتفوقهم هو حديث عن المستحيلات.

في الثالثة عشرة من عمره توفيت جدة وليم ستايرون، ففقد هو نبعته الثقافية التي كانت تزوّده بالحكايات والقصص والوقائع التاريخية، وخاصة ما كان يدور من أحداث شبه يومية بين البيض (الأسياد)، والزنوج (العبيد)، ولعل أشدها إيلاماً قتل

الزنوج بدم بارد، وكأن هذا القتل حق من حقوق البيض على الزنوج، وقد أثرت تلك القصص والحكايات كثيراً في نفسية وليم ستايرون، وشكلت الأسئلة الكبار التي دارت على حياته، ومنها: بأي ذنب يقتل الزنوج؟! ولماذا يقتلون؟! وما السبيل لإنقاذهم من سطوة البيض، وسطوة القوانين التي سنها من أجل المزيد من الهيمنة عليهم، ومن أجل ستايرون حزناً شديد لفقد الجدة الممول الثقافي لموهبته الأدبية التي راحت تحاكي قصص جدته وحكاياتها، ولكن بشيء من التحوير والتطوير، حيث جعل قصصه لا تشير إلى بطولة الرجل الأمريكي الأبيض فقط، قدر إشارتها إلى الظلم والجور الواقعين على الرجل الأمريكي الزنجي، ومن ثم تطورها إلى تمكين الرجل الأمريكي الزنجي من لعب دور البطولة، والظفر بالانتصار على الرجل الأمريكي الأبيض لعدالة آمن بها من أن الزنجي لا يستحق القتل حين يقترف الأغلاط البسيطة، وأنه لا يستحق السجن والحرمان من الطعام والشراب حين تأخذه الغفلة عند قيامه ببعض الأعمال أو السهو عنها، ولا يستحق الجلد جهاراً نهاراً أمام الخلق لمجرد استغراقه في النوم صباحاً، كما أنه لا يستحق الموت والقتل بالرصاص إن صرح بأنه أحب فتاة بيضاء أو سعى إلى حبها، أو يتهنى لو أنها أحبته أو التفتت إليه.

عرض وليم ستايرون قصصه الأولى على أستاذه الناقد بلاكبرن حين كان يدرس في جامعة ديوك، وهو ابن عشرين عاماً، أكبر بلاكبرن فيه هذه الموهبة، وقرظ أسلوبه، وقال له أن بين جنبيه موهبة أدبية عليه أن يرعاها بالقراءة، والاطلاع، والدراسة والمثابرة، وهي تبشر بمستقبل واعد، وقد ظل بلاكبرن يرعاه طوال سنوات الجامعة، وبعدها أيضاً، كانت موضوعات قصصه، على الأغلب الأعم، تدور حول الظلم الذي يتعرض إليه الزنوج، ومنها قصة دارت حول شنق زنجي على شجرة في إحدى مدن الجنوب الأمريكي، فظلت مدلاة كأنها شيء مهمل لأيام طوال لم يجرؤ أحد خلالها على إنزالها ودفنها لسطوة الرجل الأبيض الذي قام بفعله الشائن، ولم يكن السبب سبب الشنق، إلا سهوة عين الزنجي عن قدر حليب موضوع على النار، فغلى الحليب، واندلق بعضه على حوافه، وما إن رأى الرجل الأبيض حواف القدر وقد غطاها الحليب المغلي حتى غلى الدم في عروقه، فقام بمساعدة عبيده على شنق الرجل الزنجي تحت الشجرة التي ظللت قدر الحليب، أي شنقه في المكان الذي اقترف الزنجي غلطته فيه، وقد نشرت هذه القصة مع قصص أخرى لكتّاب أمريكان شبان، ولفتت الأنظار إلى اسم وليم ستايرون لما عرفته تلك القصة من أحزان طافحات، وروح إنسانية منادية

بالمساواة بين البيض والسود، وأن تغذية الخلافات فيما بين الطرفين تعني تدميراً للمجتمع الأمريكي.

لكن العمل الأمريكي الذي أدار الأعناق نحو تجربة وليم ستايرون الأدبية، فكانت روايته (اضطجع في الظلام) التي حازت إعجاب النقاد من لحظة صدورها، فتناولت أقلام النقد بالثناء، ومنها قلم الناقد الأمريكي المعروف بلاكبرن الذي رعى موهبة وليم ستايرون منذ البداية، وقد قال أحد النقاد عنها إنه من المبالغة أن نقول إن رواية (اضطجع في الظلام) رواية عبقرية لكاتب في الخامسة والعشرين من عمره، ولكنها بلا شك رواية رائعة ستقول إلى القول إن صاحبها من أهل العبقرية الأدبية، وبيعت منها نسخ كثيرة، وبذلك صار وليم ستايرون من أهل المال، وهو في سن صغيرة، لذلك قصد السفر إلى أوروبا، على طريقة الكتّاب والفنانين الأمريكان، ووصل إلى فرنسا، واستقر في مدينة باريس فترة من الزمن، التقى خلالها الأدباء والكتاب والفنانين الفرنسيين، والكتاب والفنانين القادمين إليها، وكتب في أثناء إقامته روايته (المسيرة الطويلة) التي حظيت بحضر إعلامي واسع، ثم حظيت بالترجمة إلى اللغة الفرنسية، بعد ذلك زار إيطاليا، وأقام في مدينة روما سنة 1963، وهناك تعرف إلى فتاة أمريكية من أسرة غنية، ثم انتقلا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، لكن زيارات ستايرون ظلّت متواصلة إلى البلدان الأوروبية.

شكل ستايرون صداقة مهمة مع الكتّاب: جيمس بلدوين، ونورمان ميلر، وجيمس جونز، لأن هؤلاء الأربعة يمثلون ثقافة التغيير في منظومة القيم الأمريكية داخل المجتمع، وهم جميعاً من أصحاب التيار الغاضب تجاه ما يحدث من عنصرية واضحة ما بين السود والبيض، وحفاظ طرفين على ميراث من العداء الذي عرفه الأجداد والآباء، وقد اتفق هؤلاء الكتّاب الأربعة على أن مسألة العداء ما بين السود والبيض ليست مسألة زنجية بسبب التمييز العنصري، وإنما هي مسألة أمريكية تصرّ بالمجتمع الأمريكي، أي تضرّ بالبيض والسود على السواء.

وعرف عن وليم ستايرون أنه من أعداء ثقافة الحرب، تفكيراً، وإعداداً، وخوضاً، لذلك كان ضد الحرب الأمريكية على فيتنام، وقد كتب مقالات كثيرة عارضتها، وبينت خطل السياسة الأمريكية في ضد الاتجاه.

أهم روايات وليم ستايرون هي روايته (اعترافات نات تيريز) وقد نشرت سنة 1967، وصارت الرواية الأمريكية حين نقلت إلى الأسبانية، والفرنسية، والألمانية،

والإيطالية، وهي رواية تتحدث عن موضوع الزنوجة أيضاً، من خلال سرد قصة حياة البطل الزنجي (نات تيريز) الذي تحولت سيرته وأفعاله إلى أسطورة زنجية، وقد تعمق وليم ستايرون كثيراً في دراسة هذه السيرة وظروفها وأحداثها والمآلات التي تمخضت عنها، وأسباب التقدير الاجتماعي لها حتى غدت شأناً شعبياً، فقرأ الوثائق والتواريخ، والأحداث، ومجريات الوقائع، وأعداد القتلى والجرحى، ومن بعد الوقوف على مصير (نات تيريز)، وقد ظلّت هذه السيرة تدور وتجول في عقل وليم ستايرون مدة عشرين سنة حتى توقف عن أعماله كلها وشرع في كتابتها.

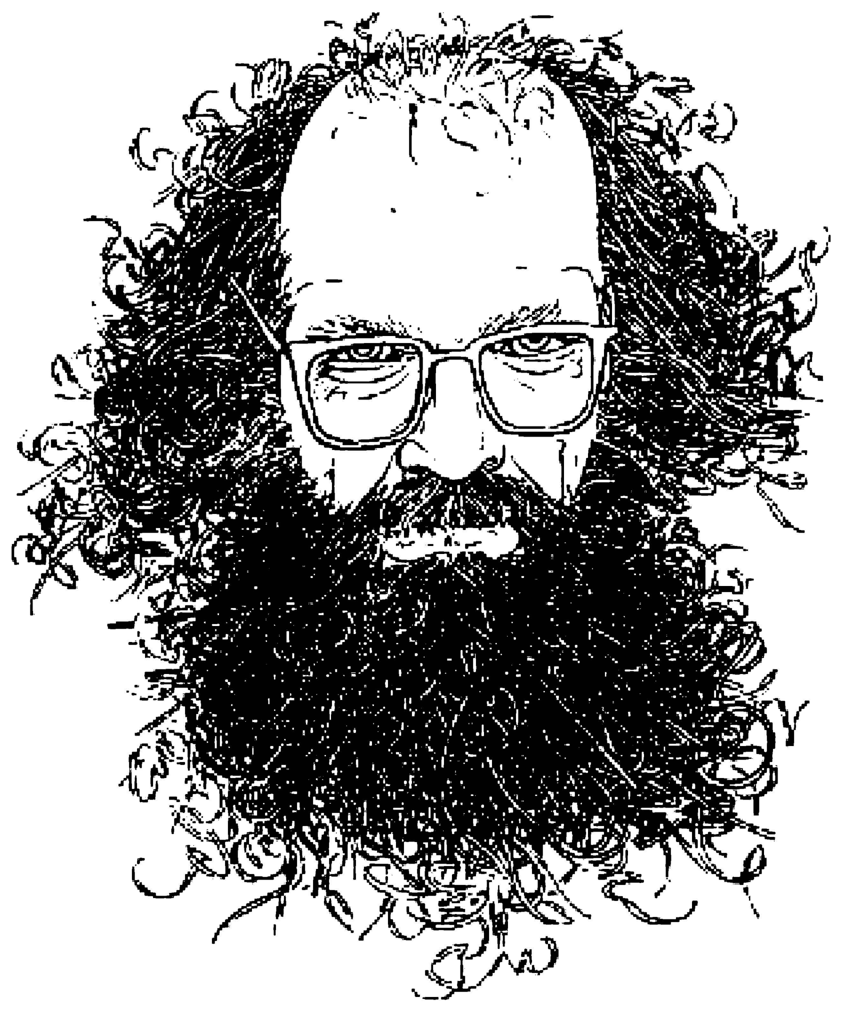
إنها الرواية التي تضع يدها على لب مشكلة التمييز العنصري بين البيض والسود في أمريكا، وتجيب عن الأسئلة التي تقول لماذا يلجأ الزنوج إلى العنف؟!

يعود وليم ستايرون بالتاريخ إلى عام 1831 لكي يستنطق الأمكنة والمجتمع، والعادات والتقاليد، والأحداث من أجل تبيان حقيقة التمييز العنصري، والرواية مكتوبة بضمير المتكلم، وبطلها التأثر الزنجي (نات تيريز) على الأوضاع التي يجسدها التمييز العنصري، وعلى القيم السائدة في أمريكا وهي المنحازة إلى البيض لأنهم هم من جسدوها ومن أيدها أيضاً، لقد شعر وليم ستايرون أنه يمثل الثائر (نات تيريز)، وأنه ينطق باسمه، وأنه يعيده إلى الحياة ليخبر الناس، أي الأجيال الجديدة، لماذا قام بثورته، ولماذا واجه البيض، وكيف قبض عليه، وكيف شنق على شجرة جميز كبيرة.

كانت ثورة (نات تيريز) أول ثورة زنجية منظمة حدثت في ولاية فرجينا في الجنوب الأمريكي سنة 1831، وبطلها (نات) الزنجي المثقف الذي قاد نحو (100) زنجي، وهاجم به منطقة (ساوثمبتون) فدمروا كل ما وقع تحت أيديهم، وقتلوا أكثر من خمسين شخصاً من البيض، من بينهم رجال ونساء وأطفال، ثم فروا هاربين، وبذلك تخفق الثورة، ويقوم أفراد الشرطة الأمريكية، وهم من الزنوج، بمطاردة الثائرين وتطويقهم، ثم القبض عليهم، وبذلك يقبض الزنوج الموالين للسلطة الأمريكية على الزنوج الثائرين عليها، وهذه مفارقة تدعو إلى السخرية، أما (نات تيريز) فيتوارى في مغارة مدة شهرين، ثم يسلّم نفسه طواعية لشرطي أمريكي كان يقوم بأعمال الحراسة قرب المغارة، وتبدو النتيجة حين يعدم كل الذين شاركوا في الثورة والتمرد، ويشنق (نات تيريز) على شجرة جميز، ثم تبقى جثته معلقة أياماً، ثم تبقى لأحد المشافي، فيسلخ جلده، وتصنع منه محافظ جلدية، ثم يأخذ أحد الأطباء هيكله العظمي.

هزت رواية (نات تيريز) مشاعر المجتمع الأمريكي، وقد تسابقت دور النشر على

طباعتها لقاء مبالغ مالية كبيرة، كما تسابقت الصحف والمجلات على نشر مقاطع وفصول من الرواية لقاء مبالغ مالية كبيرة أيضاً، وتترادف فصول الرواية على شكل اعترافات، كيف عاش (نات) في بيت أبيض، وكيف سمح له الرجل الأبيض بأن يتعلم، وكيف أنه عرف قوة القانون الأمريكي الذي جعل من الزنجي الأمريكي متاعاً أو شيئاً ليس إلا، وكيف قرر الثورة، وكيف جمع الناس حوله، فوجدوا أنهم متحمسون للثورة، وأنهم يريدون قتل البيض، حتى إذا ما وجهوا حكم الموت يموتون برضا وسعادة، وكيف أنه يكره القتل، وأنه لم يقتل خلال هذه الثورة التي استمرت ثلاثة أيام إلا فتاة بيضاء جميلة كان قد أحبها، وصارحها بذلك، لكنها صدت عنه ورفضته، وحين يصدر الحكم عليه بالشنق، ويقاد إلى الشجرة ليشنق عليها، يتخيل الفتاة/ الحبيبة تضمه إليها (إنها تضمني إليها، وتبكي بحرقة، وهي تحبني، ولكن العيون المتربصة تدفعها بعيداً عني، إنها تضمني، أبيض وأسود يتحدان) إنه مجرد طيف، مجرد حلم لتفكيك شراسة التمييز العنصري.



قراءة في الشاعر الأمريكي

ألن غينسبرغ

عبد النور الهنداوي
شاعر وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

في أحد الأيام.. طلبت منّي أمريكا تأمين قطعة أرض خصبة صالحة للموت لأنني ضدّ السياسة الأمريكية.. وضدّ المظالم المرتكبة بحق العالم الآخر..

جئت إلى الحياة بعد ان تكّدست الجثث في مكان ما/

فاغتسلت انا والملائكة بالسكاكين

وحدي فقط أستطيع تعريف الأرصفة/

لأنها تشبه الأزمنة/ مع أنني تحولت إلى مساحة واسعة من العذاب الإنساني

الشعر الحقيقي، لا يحتاج إلى تصفيق، الشعر الحقيقي، يلزمه الكثير الكثير من الخشونة، والكثير الكثير من الجنون.

الشاعر الحقيقي يحتاج الى الكثير من الرثاء، لأنه وحده يتسلّق التاريخ إلى مالا نهاية.

لا أعتقد انّ الشعر بحاجة إلى من يصفّق له. مهمة الشاعر أن يمسك الهواء من عنقه كي لا يعود ولو ثوان إلى العصور السحيقة.

لا أدري بل لا أعرف من هو الذي أقنعنا أن نلبس النار، أو الحيطان، أو الأزمنة. أيضاً لا أعرف كيف تكدّس الهواء فوق الدم، وفوق هياكلنا العظمية الباردة برودة السلاح.

أصابعنا مقفلة، وجوهنا مقفلة، حتى الأزمنة التي أثارت الجدل مقفلة. ولو كان التاريخ نظيفاً، لما كان هناك تاريخ.

ماذا نفعل بكمية الوعي التي نامت في أكفّنا؟ إن الذي جعلنا نتدافع إلى حافة الخطيئة، هو نفسه الذي أراد أن نكون شهّاداً على موت الصرخات.

بعد هذا الكلام أدلج» الشاعر الأمريكي «ألن غينسبرغ» حياته كشاعر من دون الالتفات إلى الوراء.

في قصيدته الشهيرة (عواء) كل الكائنات الحيّة تظل على قيد الحياة إلاّ الوقت. مع أن ألن غبنسبرغ عَبَرَ الأنهار كلّها ليظل مختبئاً كما الذهب.

اللحظات التي أعيشها، لا تزال مكبوتة حداداً على السيد الجنون. هذه اللحظات هي الركام الخارق للعادة، بل الوقت القتيل. فكل كلمة أكتبها هي المطلق، بل الموسيقا الذي حملها ذلك الغجريّ المرصّع بالضوء والمتاهات.

حين أموت
لن أكترث بما سيحدث لجسدي
ذرّوا رماده في الهواء
لأنني أريد جنازة كبرى
قبل أن تكون
أدركت فجأة
وجود آخرين سواي هناك .

بعد هذا الكلام، بدأ تدوين التاريخ، وبالمقابل ظهرت بعض الأجساد المشنشلة بالنار..

وبعض قبضات قوية للعواء تسلّلت خلسة إلى الأمل، بل إلى كائنات سمّت نفسها بالرواد الأوائل هدفها البقاء إلى ما بعد الحياة.

إن ألن غينسبرغ لا يمتلك ثقافة جيدة، الثقافة لديه شكل من أشكال الفضيحة، لأنه لا يعرف بالضبط من أين جاءت كلمة انتلجنسيا التي دخلت إلى كل النصوص الهابطة بقوة.

أظن أن الحرب العالمية الثانية، وأفول المستعمرات،

وطغيان الرسملة الاوروبية، « وجغرفة « العالم إلى مناطق باردة وساخنة، أظهرت مصطلحات فضفاضة

واسعة دخلت في كثير من التفاصيل... بدءاً من الحداثة الشعرية، حيث الذي نراه اليوم، ليس على ما اظن الذي نقرأ. إنه السلفيّ المباشر القديم الذي هو ضدّ الإيحائي.

صحيح أن كلمة انتلجنسيا تعني النجومية، لكنها تعني أيضاً قيادة الإبداع، شرط الالتصاق بالاجتماعي البنيوي التاريخي.. أي الاجتماعي الأبوي لا ان تكون نرجسية هدفها ثقب السائد الطيب البسيط.

يقول غينسبرغ: قبل أن أكتب الشعر، أضئت شمعة واحدة فقط في سرير النوم، ولا زالت. لأن الغرب الذي أعيش فيه طلب منّي تأمين قطعة أرض خصبة صالحة للموت!

من بين أصابع غينسبرغ بزغت كلمة أيديولوجيا الشعر لتكون الفلسفة داخل الضوضاء.

ولدتُ عام 1926 ومتّ عام 1997 وكل ما كتبته لا يمتّ إلى المستقبل بِصِلَة:

هل نسير طوال الليل عبر شوارع مستوردة؟

الأشجار تضيف عتمة إلى عتمة

والأضواء مطفأة في المنازل

كلانا

سيكون وحيداً

الشاعر ألن غينسبرغ وثني، يهودي، بوذي لقد عقد قرانه على فرسهِ. جاء إلى الحياة، بعد أن ماتت الوردة الأولى. وقبل أن يتعرّف جيداً على الأرصفة.

قبل أن يموت بقليل قال للرصيف الذي أمام بيته: صباح الخير يا أمي..

أنا ضدّ أمريكا، وضدّ المظالم المرتكبة بحق العالم الآخر.

ألن غينسبرغ.. أحيانا يحب الظهور عارياً، ويتعامل مع المجانين، ومع الأرصفة

الخالية من الكائنات. كان قريباً من الهيبيين والوجودية في قصيدة عواء يمتدح المشردين والمدمنين والعراة، والغرباء. هذه المفردات، جعلت منه موقفاً شعرياً بامتياز - شملت- حياته ونتاجه على السواء.

وما تمرّده على الحياة، سوى تمرداً على اللغة التقليدية، وعلى الكتابة البدائية، والأساليب والأنماط المغلقة

في رسالة لحبيبة مفترضة، كتب التالي:

سمعت عن حبيبة بدّدت نفسها في ممرّ

لأنني لم أكن جديراً لحمايتها

ولا أعرف لماذا كنت أقبّل المّارة

وإنك «لا توديّن» العودة إلى البيت

سأحتفل بآثاثك، ومن أجلك سأتحوّل إلى عرش

أيتها الحبيبة

وانا أكتب لك هذا الشعر؟

فقط لأذكّرك ما فعلته الملائكة بالطرائد

لأمتلئ أنا وأنت بالأسرار.. والكهوف الأنيقة

في عام 1990 مرّ غينسبرغ بتجربة هامة عندما أقام في تشيكوسلوفاكيا وهي قراءة - بودلير- رامبو- دوستويفسكي بالروسية وكافكا بالألمانية وبعض الأسماء المهمة.

لكن الأمر برمته بدأ مع والت ويتمان - إدغار ألن بو- وآخرين يقول: قرأت هؤلاء وانا في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة قرأت عن متمردين آخرين مثل – جاك كيرواك _ ونيل كاسيدي_ وليام بوروز_ غريغوري كورسكو_ غيري شنايدر _ لورنس فرلنغيتي.

وحول سؤال ماذا تبقّى من الشعر يقول: أعتقد انه لم تكن هناك فكرة واحدة فقط. إذ كنّا مجموعة أصدقاء، التقينا جميعاً في مرحلة الشباب المبكّر. فقد التقيت بكل من _ وليام بوروز وجاك كيرواك _ ونشأت بيننا ألفة رائعة وخصبة. مثلاً كيرواك: إنه أول كاتب متفانٍ التقيته في حياتي. إنه كان يشعر دائما أنّ كامل دوره هو كتابة الشعر _ والشعر خاصة _ بوصفه مسألة مقدسة. بعدها التقينا مع بوروز الذي لم يكن يكتب آنذاك.

في مرحلة مبكرة للغاية راودتنا جميعاً _ فكرة _ _ نوع من_ الوعي الجديد _ أو

الرؤيا الجديدة _ لقد كانت فكرة غامضة للغاية، لكنها انطوت على توقٍ عارم //إلى ما هو في الخفاء:

«لهذه الأسباب اهتم أحدنا وهو بوروز بشكل مبكّر بالمخدرات، وانا بدأت وحدي بتدخين الحشيش، لكنني لم أجدها فعّالة في الكتابة، إنها تعطي رعشة رؤيوية لا أكثر ولهذا لم أفْرِط في تناولها».

كنا جميعاً بحاجة إلى تجربة الإحساس بالموت، وإلى نوع من تضخيم مساحة وعينا الباطني. حتى الدموع انهمرت من الأرصفة، وأحدثت أزمة في العدالة.

في كل ما كتبه غينسبرغ «فرض على التراب أن يرتدي السروايل الطويلة» وهكذا عثر على قلبه مختبئاً داخل القداسة. لأن أمريكا اكلتْه كما يؤكل الدجاج الساخن. حائط من الحرائق لتغطية التفاصيل للاعتذار من الخطيئة:

تتوقف كل حركة

وأنا اسير وسط حزن الوجود الذي لا ميعاد له

ووجهي

خططتْه الدموع في مرآةِ «أحد» النوافذ عن الغسق

حيث لا رغبة لي ابداً

لشراء بعض الملابس الداخلية

فَ- بين - أصابعي، نبتت أبنية شاهقة تحوّلت فجأة إلى أزقّة

إن غينسبرغ أحد اهم الشعراء المعاصرين في الغرب، بل الملهم لنشوء حركة الهيبيين التي شكّلت من دون أدنى شك انعطافة جذرية في تطور المجتمع الأمريكي المعاصر، وردّة ثورية حقيقية مسالمة ضدّ كل أنواع الكبت والاستلاب الروحي، وضد تورّط أمريكا وشبابها في حرب فيتنام:

أنا نفسي في كل الأحوال قد أكون بعمر الكون

وأظن أن هذا يموت معنا..

ممّا يكفي لإلغاء كل ما يأتي

ما جاء ورأيته؟ ذهب إلى الأبد كل مرّة

لأنني سأظل أشبه زهرة الأقحوان .

في إحدى أمسيات الشعرية في نيويورك.. وردّاً على سؤال غامض (ما هو الشعر)

قال غينسبرغ:

وحدي نمت مع العصيان، وحدي بعثرت الطفولة، لأن فمي تحوّل بسرعة إلى قطعة من التراب الساخن. لا يوجد لديَ فرح ولا نوافذ لآكلها، وإن كل ما شاهدته إنما هو ركام الضوء، وبعض الأسلحة الجّافة في وجهي. لا شيء سوى الفضيحة بل لا شيء سوى النار.

لقد تحوّلت ألبستي إلى قصائد بدائية وكان من الصعب التعرّف عليها لأطرد عنها الخوف والنوافذ التي لا تعرف أين ستكون النهاية.

لقد انتهى الصراع بين القديم والجديد بين الحداثة وما بعدها.. بين حماقة الشعراء وحماقة النصوص بين الكتب المقدّسة وبين الوثنية المقدسة.

ماذا أفعل بكل هذا الدويّ الذي بداخلي؟ إن أصابعي وقد تحولت إلى قطع صغيرة من الخشب. يحقّ لي ان أظل على طبيعتي لكي لا تموت الإنسانية.

هذا هو غينسبرغ أحد أهم شعراء اليوميات الكونية التي لا تريد الاعتراف بالدلائل. إنني أكتب الشعر لأختصر حياتي.

أكتب عن أشياء لا أستطيع تبيانها لأحد ! تابعوني أيها الشعراء، إلى أين؟ أنا لا أعرف. إنني أعرف نماذج كثيرة من الشهقات، أعرف طعمها وكيف نأكل وننام وكيف نموت.

لكل هذا ابتسم أيها التراب، قبل أن تحلّ ضيفاً رديئاً على الله. هل يمكن التفكير في كتابة الشعر بمعزل عن ثقافة (السود)الشعرية والبشرية والموسيقية؟ الشعراء الأقوياء يرتكبون الخطيئة عن قصد وإدراك لأن الخطيئة عند غينسبرغ أكبر من التفاصيل فهي وحدها - التي - دهنت وجهها بالكاكاو.

قبل نهاية الحياة، صار غينسبرغ يلعب بالزمن رغم الأسرار الباذخة التي يمتلكها.. وذلك ليعيد تشكيله بعيداً عن الأصوات الممزّقة.

الشعر إذن هو الكائن الوحيد الذي سقط من التاريخ، واستقرّ - بيننا- نعم وأنا الذي خبّأت الشمس تحت ملابسي وعرضت مفاتني أمام القضاء والقدر.

قطعة قطعة دخلت في الأسئلة لأظل وراء الأزل.. وأعيد القدر إلى مكانه الطبيعي.

هكذا انكسرتُ كما ينكسر الحلم؛ وبعد ذلك حاولت كثيراً أن أجعل الدم قليلاً في وجهي.

في ليلة ما خرجت إلى الشارع «عارياً» تماماً، وصرخت بكل ما عندي: يا أمريكا إن

أروع شيء في حياتي قد تحوّل إلى رصيف، لأن أصابعي صارت وديعة بين يدي الزمن.

في الشعر وحده تكافأ غينسبرغ مع أحاسيسه عندما كان فتىً مع ما خلفتّه الحروب

_ غريب الآن أن أفكّر بكِ مغادِرة من غير

مشادات ولا عينين

بينما أسير وحدي على رصيف -غرين ويش- المشمس

مثل قصيدة في الظلمة

نجَت عائدة إلى النسيان

لم يعد ثمّة ما نقوله ولا شيء نبكيه

سوى مخلوقات الحكم الواقعة في شرك

متنهدة// صارخة معه، نشتري ونبيع قطعَ اشباح

تتعبّد بعضها بعضاً

وتعبد الإله المشترك في كل شيء _

هنا يتبلور الموقف السياسي عند غينسبرغ موجهاً حقده لأمريكا.

في قصيدة _ سقوط امريكا_ يحتشد القدر المحتوم بالأسى لرؤية الخراب في فيتنام (آمل أن نخسر الحرب).

غينسبرغ قطع جميع الحواجز التي تحجب الحقائق المسكوت عنها، لتجسيد نزوعاته الراديكالية في مجالات عديدة.. مع انه يهودي وبوذي وشاهد أمام الكونغرس لصالح تشريع المخدرات وإيقاف النظريات الإستعمارية بإبادة الشعوب الضعيفة.. فاعتقل مرات عديدة، وطرد من كوبا ومحارباً ضدّ السياسة الأمريكية، وضدّ المظالم المرتكبة (من أمريكا اللاتينية إلى الشرق الأوسط وآسيا)

_ أنقذني أيها الرب

ما الذي أفعله هنا

احلم ثانية

احلم بهذه البرهة

هذه البرهة الصخرية الر هيبة

ويأتي

ينابيع التغيير _

غينسبرغ شاعر ملعون، صعلوك، لا يغتسل إلاّ بالأساطير والملح..

فالأمكنة غيّرت بعضها من أجل

- ألن -

إن الأمكنة التي يعرفها غيّرت بعضها من بعضها

عنوة أمام الأرض. فلكي تمارس تأثيراً على شخص ما

لا بدّ أن تمنحه شيئا من روحك. (كاحلي في القيد

لكن قبضتي حرّة)

فَ- قابيل - في نظر غينسبرغ هو مشروع شاعر حديث قوي لأنه ليس ابن البشرية، بل لأنه اول من ارتكب خطأً فادحاً. قابيل لم يكن حيادياً لأنه لا يريد أن يكون ضعيفاً، فأي نظرية في الشعر.. عليها أن تقدّم نفسها كقصيدة متكئة على الاختزال والتكثيف وعلى نسق أسطوري.



في أمريكا تموت الخطيئة في الخطيئة.. حيث الأسئلة لدى -الن- لا تتجزّأ أبداً، وإن تجزّأت فهذا يعني

البحث الدائم عن ماهية الطبيعة.. وعن سلاح قابل للإهتراء.

رماد لا يقدّر بثمن كان يمتلكه، رماد سريع في غابة جاهزة للتعذيب، رماد للعثورعلى طبيعة ملوثة بالنعاس وبآلات الإيقاع، إنني اسمع بين الحين والآخر استغاثة الموتى وهم يبدون الرغبة في العودة إلى الحياة

غينسبرغ هو الآن جثة باهرة، بل جثة باهرة بمنتهى الوضوح لتعيش أمريكا



الطليعة

ستانيسواف يافورسكي

فهد حسين العبود

شاعر ومترجم من سورية

تعود كلمة الطليعية في أصولها إلى اللغة العسكرية وتعني الحرس الأمامي أو الاستطلاع وهو جزء من الجيش يتقدم القوة الرئيسة. ومثل كثير من المصطلحات العسكرية دخل هذا المصطلح إلى اللغة العامة، حيث ظهر بدايةً في السياسة، كما حدث مثلا في فرنسا، ابتداء من العام 1794م إذ ظهر في الكثير من الكتابات كعنوان أو عنوان مواز وقد كانت هذه الكتابات مرتبطة، على الأغلب، بالاتجاهات الراديكالية وخصوصاً الاشتراكية. وقد توسع استعمال هذا المصطلح لاحقاً في الفترة الرومانسية، حيث استعمل حينها في النقد الفني كمصطلح يعبرٌ عن المواقف الراديكالية والديناميكية في الفن. وقد شاع في تلك الفترة في أوساط علماء الاجتماع الفرنسيين (الحديث هنا عن اليمينين واليساريين)، استعمال مصطلحي الرجعية والطليعية في حديثهم عن الرسالة الاجتماعية للفن. ويمكن القول إنه في القرن التاسع عشر كان مفهوما الطليعية السياسية والطليعية الفنية متقاربين ولم يتم الفرز بينهما بشكل واضح إلا في فترة لاحقة. ويعد الشاعر الفرنسي أبولنير (1880-1918) أحد المروجين الأساسيين لهذا المصطلح في بداية القرن العشرين، حيث حاول أنَّ يحتوي به بعض الاتجاهات المتقاربة للشعراء والفنانين. على أنه وفي مقال له طُبع بعد موته استخدم مصطلح» الروح الجديدة».

في بداية القرن العشرين وخصوصاً خلال الحرب العالمية الأولى والفترة التي تلتها بقليل، ظهر في أوربة العديد من الجماعات الفنية، وكان بعضها عابراً لم يكتب له الاستمرار. وقد كان الفنانون أنفسهم، عموماً، يطلقون التسميات على هذه الجماعات ونادراً ما كان النقاد يقومون بهذه المهمة. وهكذا ظهرت المستقبلية الايطالية والمستقبلية الروسية والمستقبلية البولندية، على أنها لم تكن تحمل المفهوم نفسه في كل حالة من تلك الحالات حيث أنَّ الاختلافات لم تكن تقل عن نقاط الاتفاق بينها. وقد استطاعت بعض هذه التسميات مثل المستقبلية والتعبيرية والسريالية أنَّ تأخذ صفة العالمية.

على الرغم من وجود شعور واسع النطاق بالنقاط المشتركة بين تلك الجماعات والتيارات الناشئة، إلا انها لم تنضوِ مباشرة تحت مسمى واحد وقد عومل مصطلح الطليعية ((avant-garde في العديد من البلدان كمصطلح أجنبي فرنسي، بينما ظهرت تسميات أخرى بديلة، مثلما حدث في اللغات الأوربية حيث غالباً ما استعملت تعابير. (neu،new،modern)

بعد الحرب العالمية الثانية أصبحت الحركات الفنية التي ظهرت في بداية القرن شيئاً من التاريخ وعلى هذا كان يجب أنَّ يعاد التفكير فيها ووصفها وتسميتها من جديد.

في نهاية الخمسينات دخل مصطلح الطليعية إلى النقد الألماني وتلا ذلك دخوله إلى النقد الإنكليزي.

ومنذ بداية الثلث الأخير من القرن العشرين، بدأت المحاولات من أجل تصنيف هذه الاتجاهات والتيارات العديدة ضمن بضعة أنماط تحمل صفة العموم والعالمية، مثل المستقبلية والتعبيرية والبنيوية والسريالية، على أنَّ تترك التسميات التفصيلية الأخرى للتعبير عن التيارات المحلية المحددة تاريخياً بشكل محكم مثل (zenitizm)الذي ظهر في العشرينات من القرن العشرين في يوغوسلافية.

من الواضح أنه من الصعوبة بمكان احتواء تلك الاتجاهات والميول والظواهر المتعددة التي ظهرت في مختلف البلدان والظروف، تحت مسمى واحد، سيما وأنها لم تكن فقط مختلفة ولكنها أحياناً كانت تقود إلى نوع من الجدل الانفعالي والمناوشات. على أنه يمكن الحديث عن شكل طليعي يوحد اتجاهات متعددة ومتباعدة أحياناً بدلاً من الحديث عن تيار فني متجانس.

وكثيراً ما تعرّف الطليعية بأنها حالة معينة تنبثق من البحث عن أجوبة لذات الأسئلة وعن محاولة إيجاد حلول لذات المشكلات، ويمكن لهذه الحلول أنَّ تكون مختلفة في النهاية. إذاً هي خيوط مختلفة تتشابك في كلٍّ متباين، يغلب في بعضها التركيز على مسألة الفن بحد ذاته، وفي بعضها الآخر على ارتباطاته الاجتماعية والجدوى منه.

في الكتاب الضخم المؤلف من جزأين، والذي تم انجازه تحت إشراف المجلس العالمي للأدب المقارن، استخدم المحررون في العنوان صيغة الجمع: الآداب الطليعية في القرن العشرين. وكمدخل أوردوا تعريفاً مقترحاً منJean Weisgerber مفاده أنَّ الطليعية سلسلة من الحراكات، وهذا يعني النشاطات، التي عادة ما تكون جماعية (أحيانا فردية) يتكتل من خلالها عدد معين من الكتاب والفنانين ويعبرون عن أنفسهم، بشكل خاص، من خلال البيانات والبرامج والدوريات، ويتميزون بمعارضتهم الراديكالية للنظام السائد في مجال الأدب(الأشكال والموضوعات إلخ.) وبشكل عام جداً في مجال السياسة والاجتماع. وفي معظم الحالات تتجلى هذه المعارضة بصورة تمرد مزدوج(أحياناً يكون، حتى تمرداً شاملاً يطال أيضاً العادات والأخلاق): التمرد الأول يظهر بانفصال عن الواقع مترافق مع شعور بالتقدم على المرحلة الراهنة، والتمرد الثاني بانفصال يصل إلى حد التدمير الصرف (التدميرية،nihilism) أو يسعى باتجاه فكرة معينة لإعادة البناء (دراسات شكلانية، نشاطات سياسية، يوتوبيا إلخ.)(1) وفي التعليق على هذا التعريف يحدد أحد الباحثين الفرنسيين عاملين اثنين هما: التعطش للانفصال المترافق مع وعي بالتقدم على المرحلة، والعامل الثاني هو النشاطات(2)، إذ أنَّ الطليعية هي حركة تظهر بشكل أكبر كسلسلة من النشاطات منها كمجموعة من المؤلفات، علما بأن هذه النشاطات هي بادرة تحمل معنى محدداً في حالة اجتماعية أو أدبية معينة. وكما يقول (Peter Drews) في تعريفه فإن هذا النشاط يستند إلى التعطش، بمساعدة شكل فني جديد (وهذا يعني كذلك تحطيم الشكل المتداول أو استخدامه بطريقة مختلفة عن السابقة) لإيجاد فن جديد يمكن بمساعدته إيجاد مجتمع جديد وإنسان جديد.(3)

لقد خدم شعار الطليعية بدايةً وقبل كل شيء المجال الاجتماعي والسياسي على المستوى التطبيقي. فقد سمّت العديد من الاتجاهات والأحزاب السياسية نفسها بطليعة الأمة، أو الطبقة، أو البشرية، وقد كان استخدام هذه التسمية دائماً خياراً استراتيجياً يؤمّن مكانة استثنائية لمجموعة معينة ويوحي بان هذه المجموعة تقف في المقدمة

وتسبق الآخرين، أو حتى أنّها تملك الحق في قيادة الآخرين.

ومنذ زمن ليس بالقصير وهذه الكلمة تستخدم في اللغة العامة، وفي مختلف مجالات الحياة. فطليعيةً يمكن أنَّ تكون، على حد سواء، التنورة أو هيكل السيارة أو المنحوتة أو الفيلم أو الموسيقى. وفي هذا المعنى العامي يبدو العنصر الأهم هو الحداثة.

فيما يخص الأدب والفن فإن الجدل يبدأ عندما يتعلق الأمر بتقييم الطليعية عند مختلف الفنانين أو الأدباء أو الاتجاهات. إذ تستخدم في ذلك معايير متفاوتة. في معظم الدراسات، (وهنا الحديث عن تاريخ الطليعية في النصف الأول من القرن العشرين)، يتم التركيز على السمة الجماعية للمشاركات الطليعية وأيضاً على الترابط بين مطالباتهم الفنية وبين رؤياهم المستقبلية للمجتمع. وهكذا تم تقديم الحركة الطليعية على أنَّها مجموعة من التوجهات الجماعية الواضحة الحضور في الحياة الفنية والأدبية، تقوم على منح هذه الحركة شخصيتها المميزة، وترمي، على حد سواء، إلى تغيير الأدب والفن (الابتكار الفني) وإلى تغيير الحياة الاجتماعية عن طريق الفن.

جدير بالذكر، أنّه في النقاشات الأخيرة يتم التمييز بين فكرة الفن الطليعي كفن يرمي، في نفس الوقت، إلى تغيير الفن والعالم، وفكرة الفن الحديث الذي يظهر عند كتّاب لعبت أعمالهم دوراً مهماً في تجديد الأدب بحد ذاته، ولم تتسم أعمالهم بالسمة الجماعية، ولم يربطوا بين تغيير الأدب والرؤيا المستقبلية للمجتمع (مثل مارسيل بروست وت. س. اليوت).

لا بد من القول أنَّ كل محاولة لتعريف هذه الفكرة تحمل في داخلها عناصر تاريخية، وكل محاولة لوصفها تاريخياً تأخذ بعين الاعتبار تعريفها. وعلى هذا فإنه في كل محاولة من هذا النوع يظهر جلياً الزمن الذي تمت فيه، ويعود ذلك إلى التغيير الذي يطرأ على خبرات الأجيال المتلاحقة، وإلى تراكم التجارب للحركة الطليعية ذاتها.

لم تصبح الظاهرة الطليعية موضوعا للبحث العلمي إلا بعد الحرب العالمية الثانية. وهنا من المفيد إيراد بعض المقترحات التي طرحت لفهم هذه الظاهرة وإيراد الإشكاليات التي نتجت عن هذه المقترحات: في دراسة (أصبحت الآن كلاسيكية) تحت عنوان «النظرية الطليعية» صدرت عام 1968 يعيد الكاتب (Renato Poggioli) نشأة الطليعية إلى فكرة الاغتراب: غربة الفنان والفن في المجتمع الحديث. وقد لاحظ الكاتب عند مجموعات طليعية متنوعة أربعة مبادئ أساسية:

النشاط: ويتمظهر في الاحتفاء بالفعل والحركية، وليس بالضرورة أنَّ يتوجه هذا

الفعل وهذه الحركية نحو هدف محدد بدقة.

العدائية: تجاه التقاليد وتجاه العامة.

التدميرية: التعطش إلى تدمير منظومة القيم الاجتماعية والأخلاقية والجمالية المعمول بها والحط من قدرها.

الكفاحية: الشعور بالأزمة، بالكارثة المقتربة، بحتمية حمل التضحية، بالتدمير الذاتي.

ويمكن لكل ما سبق أنَّ يرتبط برؤيا لمستقبل أفضل، واهتمام بمشكلة الطبقة المثقفة ودورها في الحياة الاجتماعية، وبقابلية للتعامل مع التغيرات في الفن بطريقة مشابهة للتعامل مع ظاهرة / الموديل/ التي تستند إلى سعي دائم نحو الجديد.

خلال المحاولات التي تمت في عموم أوربة لفهم الطليعية، ظهرت أيضاً صعوبات جديدة تمثلت في توجيه الباحثين في أوربة الوسطى والشرقية الانتباه إلى وجود اختلاف أساسي في الحركة الطليعية في هذا الجزء من أوربة. وهذا ناتج عن أنَّ مفهوم المدنية أو تقديس التقنية والحضارة في أوربة الغربية ذات التطور العالي، يحمل معنى مغايراً للمعنى الذي يحمله في بلدان أوربة الوسطى والشرقية، فعلى سبيل المثال اعتبر الناقد الهنغاري (Endre Bojtar) أنَّ الحركة الطليعية الشرقية هي اتجاه أدبي قائم بحد ذاته، واعتبر أنَّ الثورية هي أهم صفات هذا الاتجاه(4). وهنا يجب التذكر أنَّ بلدان هذه البقعة الجغرافية حُكمت بعد الحرب العالمية الثانية من قبل دكتاتوريات على شاكلة الستالينية وما بعد الستالينية، وقد أدى هذا إلى هيمنة السياسة على الفن وظهور ما يعرف بالواقعية الاشتراكية التي نحّت جانباً الابتكار الفني بكل أشكاله، وخصوصاً ما يحمل أية علاقة مع الفن الغربي، أضف إلى ذلك العراقيل التي كانت توضع أمام الأبحاث التي تتناول النتاجات الطليعية، مما حدا بالباحثين، من أجل ممارسة اهتماماتهم، إلى وضع أسس إضافية، مثل الثورية، كواجهة أمام السلطة.

مع مرور الوقت، وتحت تأثير التجارب الفنية الجديدة، طرأت تغيرات على الصورة الماضية للحركة الطليعية، ونذكر هنا على سبيل المثال، أنَّ ظاهرة ما يعرف بالطليعية الجديدة قادت إلى تأكيد دور (الدادئية)، التي كان يتم التعامل معها حتى ذلك الوقت كحادث ثانوي ظهر في بداية القرن العشرين وهو حادث شخصي إلى حد ما، أمَّا الآن فقد أصبح يُنظر إليها كمحاولة لطرح التساؤلات حول مبادئ الفن عموماً.(5)

من المفيد هنا أنَّ نذكر محاولة للناقد البولندي (Stefan Morawski) لتصنيف الاتجاهات الرئيسة للحركة الطليعية في القرن العشرين حيث ميّز أربعة أنماط هي:

النمط التوحّدي (autoteliczny) وهو يركز على الفن بحد ذاته.

النمط التدخّلي (zangazowany) وهو ينظر إلى الفن كأداة مشاركة في التغيير الاجتماعي.

النمط الكارثي (katastroficzny) ويمثل موقف العجز والتخبط في العالم.

النمط الوظيفي- الاستعمالي (funkcjonalno-uzytkowy) وهو مرتبط بالتعطش لدخول الفن مباشرة إلى الحياة اليومية.(6)

• نشأة الطليعية

أثناء الكتابة عن نشأة الحركة الطليعية، تسترعي الانتباه التغيرات التي طرأت على الفن بحد ذاته: التجديد في الشكل أو أيضاً مسائل أكثر عمومية، حالة التمرد، الإشكالات الاجتماعية والفلسفية، ولكل من هذه القضايا سلسلة من التقاليد تكونت بشكل مغاير تماماً للبقية، يصل أبعدها إلى عصر النهضة والعصر الرومانسي. أمَّا عصر النهضة فقد حمل معه عاملين متضادين، (وهذا ما يفسر الصدى الذي تركه في الأهداف المتباينة للحركة الطليعية): هاجس التقدم التقني من جهة، ومن جهة ثانية فكر جان جاك روسو الذي يقوم على نبذ التقاليد والنظام الاجتماعي، ويحمل يوتوبيا من نوع ما، ويؤمن بإمكانية إيجاد مجتمع يمكن للإنسان فيه أنَّ يعيش متوافقا مع الطبيعة. وقد كان للعامل الأول أهمية كبيرة وخاصة بالنسبة للاتجاه الشكلاني، أمَّا العامل الثاني فقد أثر بشكل رئيس في السريالية.

أما العصر الرومانسي فأبرز ملامحه كانت المعارضة لكل التقاليد الكبرى للفن والثقافة، وولوج السياسة إلى الحياة العامة، وانتشار اليوتوبيا الاجتماعية، والنمو الصارخ للمجتمعات الأوربية، وقد لعبت فيه دوراً كبيراً الهزات الثورية وبدايات خيبة الأمل تجاه النظام الرأسمالي، والشعور بالغربة الاجتماعية للفنان والفن. وهكذا نجد أنه ليس من قبيل الصدفة أنَّ يتم التعامل مع الفكرة الطليعية في إطار ما يعرف بالاشتراكية المثالية (الطوباوية).

لقد أخذ الكثير من الاتجاهات في القرن العشرين، مثل التعبيرية والسريالية، عن الرومانسية حماستها الثورية، والرغبة في الفضائحية، والغَرْف من الفانتازيا والحلم، وإدخال عناصر القبح، والتلقائية، والعامية، والذاتية.

يُعد ضمن المبشرين العظام بالحركة الطليعية، على حد سواء، الكتاب، الذين

أثاروا الدهشة بموقفهم تجاه العالم، وقد تجلى هذا الموقف في مؤلفاتهم وأحياناً في سيرهم الذاتية المثيرة، كما تجلى أيضاً في قوة التجديد في ابداعاتهم. كما يُعد أيضاً ضمن هؤلاء المبشرين كبار المفكرين والفلاسفة. وإننا لنجد الكثير من خيوط الحركة الطليعية في كتابات الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه (1844-1900) وعلى رأسها فكرة الإنسان الذي يسعى إلى تجاوز مستمر لذاته، وايجاد قيم جديدة، وسط مراجعة مستمرة، والرمي جانباً بكل القدوات والمُثل والنظم الأخلاقية والدين والديمقراطية ثم إعادة التفكير فيها من جديد، وقد أصبح إنسان نيتشه المتعطش لتطويع العالم لنفسه (إرادة القوة) والرافض لخضوع الفرد لسلطة الغوغاء والقطيع، نموذجاً للسلوكيات الجديدة في مجال الفن.

وقد لعب المفهوم الماركسي للإنسان كصانع للإبداعات وصانع لذاته نفسها، دوراً كبيراً لدى العديد من الفنانين وخصوصاً المرتبطين بدرجة من الاستمرار أقل أو أكثر مع الاتجاه اليساري.

ومن المفكرين المبشرين بالحركة الطليعية، هنري برجسون (1859-1944)، حيث نجد عنده: القواعد لنقد العقل، والإقرار بالمكونات فوق الواقعية للنفس، والاعتراف بالحدس كطريق للمعرفة الحقيقية، ومفهوم الشخصية كتركيب من الانطباعات والأخيلة والحاضر والماضي المستحضر عن طريق الذاكرة، وهذا التركيب لا ينشأ دفعة واحدة، بل هو عملية تكميل لا تتوقف.

أما الشعراء فنعد منهم بودلير(1821-1867)، شاعر المدينة الذي لفت الانتباه بإصراره على إظهار قبح الوجود.

ومنهم مالارميه (1842-1898) الذي سعى إلى شعر يتخلى عن وصف الأشياء وتسمياتها، ليكون سلسلة من التلميحات والإيحاءات. واعتبر تسمية الأشياء قتلا لثلاثة أرباع متعة القصيدة. ومن هنا نجد أنه سعى إلى شعر يستلزم تحضيراً ومجهوداً من القارئ.

ومن الشعراء المبشرين أيضاً، آرثر رامبو (1854-1891) الذي كان مثالاً في التمرد، وجرأة الخيال حتى حدود الحلم، والذي عبّر عن قناعته بأن الشاعر ملزم بتجاوز عصره، وتعامل مع الأدب، ليس كوسيلة لتجميل الحياة، بل على أنه انعتاق وفاعلية. وقد عبّر أخيراً عن موقفه هذا برمي الشعر وفقدان الإيمان بالفن والتخلي عن الكتابة.

ومن هؤلاء يمكن أنَّ نعد أيضاً لوتريان (1846-1870) الذي أذهل السرياليين بغنى

خياله الطاغي، ورؤياه الشعرية، وحالة التمرد تجاه المجتمع والفن والعادات والدين، وبالأخص تجاه الحياة العادية.

ولا ننسى أنَّ نذكر ويتمان (1819-1892) الشاعر الذي تعطش لأن يجعل شعره «أغنية واسعة الانتشار» في المجتمعات الجديدة، وأن يعيد للشعر تلقائيته وجرْسه الطبيعي الذي يكسر الشكل التقليدي للشعر.

لقد لعبت تجربة العصرانية (Modernism) دوراً أساسياً في تشكل الطليعية، لا سيما وأنها سبقتها بشكل مباشر، وقد كانت هذه التجربة مرتبطة بحقيقة ظهور مجتمع جديد، وتداول واسع للثقافة في فترة ظهور صارخ للديمقراطية والمدنية والتصنيع وتسارع الحضارة وأزمة تقييم جمالي للتحف الفنية والأدبية التي كانت معتمدة من الاكاديميات.(7)

ويمكن إجمال القول بأن الأمر كان يدور حول مسألة موقع الفنانين والفن في الحياة الجديدة والمجتمع. ونلاحظ في ظل هذه التجربة، عند الكثير من الكتّاب، البحثَ عن التجديد والنفور من التقليد في الحياة والإبداعات، ويمكن أنَّ نضيف إلى ذلك، عناصر طبعت الحياة الأدبية وهي الظهور الجماعي، وصفة العالمية، وكثرة استخدام البيانات ذات البرامج.

كان الجيل الطليعي واعياً لوجود أزمة مجتمع وثقافة، وكان هذا الوعي منتشراً على نطاق واسع ومربوطاً مع رؤيا مستقبلية على شكل يوتوبيا اجتماعية - فنية. ومن أسباب هذه الأزمة يمكن أنَّ نعدد، من جهة، القفزة الجديدة الحضارية - الديمقراطية، وازدهار الحركة الثورية - الاجتماعية، ومن جهة ثانية، تراتبية نظام المعايير الاجتماعية - الأخلاقية السائد، مما نتج عنه إشكالية ما يسمى» موت الإله» (نيتشه، دستويفسكي) وهذا يعني إضعاف دور الدين في العالم المعاصر.

وعند الحديث عن المنشأ الاجتماعي للحركة الطليعية، فإن الأصابع على العموم تتجه إلى مسألة تعمق ظاهرة الاغتراب، غربة الفن والفنان في المجتمع المعاصر (وهذا ما أشار إليه مثلاً Renato Poggioly ، وتتجه كذلك نحو ظهور واسع النطاق لما يعرف بثقافة الكتلة أو الثقافة الجماهيرية. وقد اعتبر بعض المنظرين أنَّ العلاقة بين الحركة الطليعية والثقافة الجماهيرية هي علاقة بين نمط فني رفيع، منتقى، وثقافة هابطة، بدائية، مبتذلة وتجارية. إذاً، كان من المفترض أنَّ يعني ظهور الحركة الطليعية محاولة التخلي عن التنافسية (إشارة إلى الثقافة الجماهيرية)(8)، ولكن من الواضح أنَّ صفة

الحركات الطليعية في القرن العشرين هي قبل كل شيء، وجود مشترك لتوجهات متضادة، وهذا يمكن أنَّ يظهر حتى في أعمال نفس الكاتب.

• الأهداف الرئيسة للحركة الطليعية

وقفت الحركة الطليعية في مواجهة مهمات هي التالية:

أولاً: إيجاد صورة جديدة للعالم، متكاملة مع الاكتشافات العلمية الجديدة، ورؤيا جديدة للحياة اليومية.

ثانياً: محاولة إيجاد رؤيا جديدة للحياة الاجتماعية، تشمل أيضاً تطور التقنية والحضارة المدنية - الصناعية، وأيضاً مفهوم الإنسان والتاريخ.

ثالثاً: حتمية تحديد موقع الفن في الحياة الاجتماعية وماهية العلاقة بين الظواهر الفنية والظواهر الاجتماعية والسياسية، وفي مقدمة الأمثلة على ذلك، الثورة الاجتماعية والحرب العالمية الأولى.

رابعاً: حتمية تحديد نمط الفن القادر على القيام بهذه المهام، أي حتمية صياغة مجموعة من النظريات المتعلقة بماهية وتوجه التغيرات الفنية.

أوجد العلم، وخصوصاً الفيزياء في بداية القرن العشرين، صورة جديدة للعالم، تتعدى حدود ما يسمى الحس السليم (مثال ذلك الفيزياء الكمية، نظرية النسبية، قاعدة اللاتحديد) وقد نتج عن ذلك أيضاً فهم جديد للزمان والمكان، ونتج عنه فرضية لا ديمومة العالم، والتساؤلات حول دقة السببية، وكما يقول ميتشيسواف بورمبسكي (Mieczyslaw Porebski) فإن المظاهر المبكرة، المشابهة لنقطة التحول إلى الطليعية، تفجرت منذ الوقت الذي ظهرت فيه صيغة تعريف جديدة للتفكير والمعرفة (مثلاً، في إيطاليا القرن الخامس عشر بعد اكتشاف المنظور)(9). وقد نتجت عن هذه التجارب العلمية شكوك حول دقة المعرفة التي تستند في مصادرها إلى التمييز بين المادة والموضوع، الفكرة التي تعود في أصولها إلى العالم القديم. وقد تبين أنَّ الصورة التي كوّنها العلم عن العالم هي أيضاً، بطريقة ما، صورة غير موضوعية، حيث يظهر الإنسان فيها خاضعاً للنظرية العلمية.

أطلق مثل هذه الآراء في فلسفة العلم هنري بونسير(1854 (Henri Poncare- 1912 الفيزيائي والرياضي وواضع ما يسمى بالميثاقية. حيث تعامل مع كل القوانين التي صاغها العلم على أنها مجرد مواثيق معتمدة من قبل الفكر الإنساني. وهذه المشكلة

تظهر أيضاً في العلم اللغوي. حيث يلاحظ أنَّ بنية اللغة، الموجودة مثلا في لغة إثنية معينة، والنظام القواعدي، ومنظومة الأفكار، تفرض على الفكر المتعرّف رؤيا معينة للعالم. أمَّا في التحليل النفسي فقد ظهرت طرق تفسير جديدة، تمت بمساعدتها محاولة الوصول إلى الميول الحقيقية للمتحدث، والتي يخفيها تحت ستار من التصريحات والتصرفات.

وهكذا إذاً فإن النمط التقليدي للمعرفة اليقينية، الموروث عن الفلسفة الوضعية، والذي يتجنب الأسئلة غير الواضحة ولا يعطي سوى إجابات جلية، أصبح خاضعاً للتقييم من عدة جهات في نفس الوقت. يتذكر آدام فاجيكAdam Wazyk)) أنَّ أشد التجارب التي عاشها في شبابه كانت متعلقة بتعرفه على النظريات العلمية الجديدة، وخصوصاً نظرية النسبية لآينشتاين، وأنه كان يشعر بالغربة تجاه ذلك المنعطف الكبير، ليس فقط العلمي، ولكن أيضاً المتعلق بكل النمط الفكري الجديد. ويضيف أيضاً أنَّ لجوء الإنسان إلى المخيلة هو تأكيد على أهميتها، حيث أنَّ كل النظريات الجديدة، على حد سواء، تتطلب كسر أعراف الخيال(10). ونستنتج من دراسة كتب بونسير والحوارات حول آينشتاين أنَّ الطريق إلى معرفة العالم تمر عبر التحرر، خلال احتكاكنا بالواقع، من كل الخبرات السابقة. وقد كان الموضوع الرئيس لأعمال فاجيك المبكرة هو احتكاك الفكر الإنساني بالعالم فيما يمكن أنَّ يفهم كمغامرة معرفية.

استقبلت أوساط الفيزيائيين نظرية آينشتاين بشعور من الارتياح، كمخرج مفتوح من الأزمة الفيزيائية التي استمرت لمدة نصف قرن وعوملت كفرصة لإعادة تنضيد جديدة للاكتشافات الجزئية المتراكمة. لقد كونت أعمال آينشتاين فجأة وعيا بوجود أزمة في الوعي الثوري(11)، فمن دون الخضوع للتحليل ربما يتم إلباس الشكل زياً محرّفاً، وكذلك في الفن أيضاً، فإن العبور من مرحلة العصرانية) Modernism) إلى مرحلة الطليعية كان يعني الوعي بوجود أزمة في الوعي الثوري.

بما أنَّ الأمر كان يتعلق بصورة للواقع متحررة، قدر الإمكان، من البنى المعرفية السابقة التي تراكمت فيه، فقد كان من المفترض إظهار هذا الواقع كتدفق من الإدراكات والاحداث مع التخلي عن ربطه فوراً بروابط المواضيع والروابط الحكائية، التي تقود إلى تزييفه وأسطرته. كتب ألكساندر فات (Aleksander Wat) بعد سنوات عن شعره أنه كان محاولة لإيجاد صورة، قياساً إلى الفيزياء المعاصرة، مقتطعة من مشهد لا يمكن تخيله(12). أمَّا ليون خفيستك (Leon Chwistek) فقد قال: بما أنَّ

صورة العالم التي تظهر في الفكر الإنساني هي صورة نفسية، فإن الوصول إلى الصورة الحقيقية للعالم ممكنٌ ولكن ليس من خلال الرسم من الطبيعة، بل من خلال الفن الخيالي. ويقول آدام فاجيك، بعد ما ينيف عن نصف قرن من مسيرته الشعرية: إذا كان من الممكن تحديد هدف أساس للطليعية فإنه سيكون رؤيا للحياة اليومية منسلخة عن منظومة الأعراف التي يفرضها علينا المنظور الشعبي، رؤيا منسلخة عن المنظومة الملقّنة من خلال الثقافة الموروثة، وعلى الأخص من خلال المواثيق (ما هو متعارف عليه) الشعرية. ومن هنا كان التخلي عن الشعر التقليدي.

لم يكن، طبعاً، التخلي التام عن منظومة الأعراف أمراً يمكن الوصول إليه، لذلك أصبح الحديث يدور حول خفض الارتباط معها. وقد خضع لهذا الخفض، وحتى للتعليق، التفكير المنطقي والاستدلال لصالح عناصر الوصف والرواية، ولصالح الرؤيا التي تقدم العالم الخارجي والداخلي. كما تم إضعاف أو التخلي عن العلاقات السببية لصالح سير الحقائق ومزامنة الأحداث أو الخيال(13).

كانت المهمة الثانية من مهام الطليعية هي إيجاد رؤيا جديدة للحياة الاجتماعية، وكذلك إيجاد مفهوم جديد للإنسان والتاريخ. كان موقف الطليعية مرتبطاً بالوعي بوجود أزمة في المجتمع المعاصر، في ثقافته وحضارته. وقد مرّ موقف الطليعية تجاه الواقع عبر اتجاهين مختلفين، وفي الواقع متضادين فيما بينهما. الأول: يتمثل في تقبل الحضارة الجديدة (المدن، الكتل، الآلات..إلخ) والثاني: يتمثل في الهروب إلى جذور الثقافة، إلى البدائية، إلى الفن الزنجي، إلى الفن الشعبي ...إلخ. لقد ظهر الشعور بالأزمة قوياً، خاصة فيما يتعلق بتجربة الحرب العالمية الأولى، التي بدّدت الكثير من الأوهام السائدة حتى ذلك الوقت، وعلى الأقل بددت الإيمان بأوربة، بعلمها وثقافتها، بأوربة الحاملة للأفكار العظيمة للمسيحية والعالم القديم، أوربة التي تشكل وحدة من المجتمعات المتنورة والمسالمة. لقد فُهمت تجربة الحرب العالمية الأولى والثورة الروسية وكذلك كامل الموجات الثورية في أنحاء أوربة على أنها تحذير من أنَّ الثقافة الأوربية أصبحت في مواجهة خطر قاتل من جهةٍ قوى عمياء مدمرة يمكن في أي لحظة أنَّ تنفلت من جديد، ومن جهةٍ دكتاتوريات جديدة تهدد القيم السائدة إلى ذلك الوقت. لقد أوضحت تلك التجربة أيضا أنَّ الفرد الخاضع للآلة الدعائية مهدد في شخصيته وفي حريته الداخلية. قاد التطور الكبير للحضارة التقنية، التي تضخمت عن طريق الجهود الحربية إلى القناعة بأن التقنية بالذات هي من سيعطي المستقبل شخصيته.

وقد استدعى هذا، من جهةٍ الشعور بالخطر والخوف من حقبة التقنيين القادمة ومن أوساط القوى المتضخمة، والتي يمكن أنَّ تهيمن على هؤلاء التقنيين. ومن جهةٍ ثانية أعيد إحياء هاجس التقدم التقني، المستمر في الفكر الأوربي منذ القرن الثامن عشر، والمرتبط عادةً بهاجس التقدم الاجتماعي، الذي ظهرت فيه عناصر مثل الرؤيا التفاؤلية للمستقبل، والإيمان بعظمة البشرية، خصوصاً بفضل تراكم وانتشار المعرفة، وكذلك إحياء اليوتوبيا التي ظهرت في القرن التاسع عشر (رؤيا المستقبل «القرن الذهبي» المؤمنة بأن التاريخ يتطور في اتجاه يمكن التنبؤ به، وهو اتجاه صحيح يسير إلى الأمام). وقد أدّى هذا الموقف في مرات عدة إلى تقبل خيارات سياسية معينة، وخصوصاً الراديكالية منها، الاشتراكية، الفاشية، الشيوعية. فالسرياليون مثلا آمنوا بأن المجتمع المستقبلي يؤمّن التطور الكامل، غير المقيَّد للفرد.

بعض تلك الاتجاهات، وعلى رأسها الاتجاهات البنائية (مثل البنائية السوفياتية) رأت في التطور الحضاري مظهراً للقوة الخلّاقة للإنسان الذي يقف في مواجهة فوضى الطبيعة المحيطة به وقد عنى ذلك استيعاب الإنسان من منظور علاقاته مع عالم الطبيعة والمجتمع والرمي جانباً بمشكلات الميتافيزيقيا والدين ومعنى الوجود. بينما تنبّهت بعض الاتجاهات إلى الفعل المدمر للعالم المعاصر على الفرد، وتنبهت إلى المكننة والقهر الاجتماعي. وقد استوعبت التعبيرية الانسان بمعيار ميتافيزيقي بينما استوعبته السريالية بمعيار التحليل النفسي، معتبرةً أنَّ وسائل الانعتاق تكمن في التخلص من المواثيق، واللجوء إلى اللهو واللعب، وكل ما من شأنه تحرير الجوهر الحقيقي للشخصية من سلطة الحظر الذي يشوهه.

وهكذا نجد أنَّ هذه المراجعة تظهر مدى تعدد المشكلات، وفي نفس الوقت تعدد الحلول المطروحة.

المهمة الثالثة للطليعية ترتبط، قبل كل شيء، بالعلاقة بين الفن والتغيرات الاجتماعية. وعلى العموم هنا (تتبعا لأثر المستقبلية) تم تقاسم القناعة حول ارتباط الفن بالحياة الاجتماعية، وحول ضرورة أنَّ يأخذ الفن بعين الاعتبار التغيرات في مجال الإنتاج، والحضارة، والاتصالات. ولقد تعطشت الطليعية من خلال فنها ونشاطها لتغيير حياة الفرد وحياة المجتمعات، وكان على الفن أنَّ يكون عملاً يعبّر عن الحقيقة الداخلية للفرد (التعبيرية)، وأن يكون فعلاً خلاصياً يحرر الفرد من سلطة المواثيق وأوامر الحظر (السريالية)، وأن يشارك في بناء إنسان جديد (الاتجاهات البنائية).

ولقد اندرجت هذه القناعة بتغير الفن مع تغير الحياة المعاصرة، والتي عوملت كشعار ومسلمة، ضمن المبادئ التي تميز الفن الطليعي التجديدي، والذي يبدو وكأنه يقف في المقدمة عن الفن الماضي، الذي يبدو وكأنه محشور في المؤخرة.

المهمة الرابعة وتقوم على تحديد شخصية الفن الجديد. وهنا سارت البحوث في اتجاهات مختلفة. من جهة تطرقت إلى النتائج التي (فيما يخص الفن) يمكن أنَّ تنتج عن تطور الحضارة والتقنية الجديدتين. وإذا سلمنا بان التقنية هي تنظيم لفعل موجّه من قبل معايير الاقتصاد والفاعلية(14)، فإن التفكير بمجالاتها يمكن أنَّ يعني السعي إلى تنظيم الفعل، وتطوير الوعي الذاتي.

وثمة حكاية مفادها أنَّ (فرناند ليكر) الذي خدم في سلاح المدفعية، في زمن الحرب العالمية الأولى، رأى زناد الإطلاق فانبهر بجماله. ويقول أندجي أوسنكا (Andrzej Osenka) في التعليق على هذه الحكاية: أنَّ مشهد (ليكر) وهو يتمعن في زناد السلاح أصبح ضمن الروائع الطليعية، واحداً من المشاهد الأكثر شهرة، يظهر فيه: سحر الآلة، والثناء على منطق الهندسة، والبحث عن الجمال خارج الطبيعة في عالم منتجات الحضارة، وفقدان الإيمان بالتقاليد الفنية وفي قدرتها على أنَّ تشكل قيمة لإنسان الحقبة الجديدة(15). فالموقف الجديد إذاً قام على البحث عن الجمال في محيط جديد، في الأشياء المصنوعة من قبل الإنسان والمرتبطة بحياته في ظروف الحضارة المعاصرة.

لم تكن الحياة الجديدة تؤوّل فقط على أنها اتّساق وجدوى واقتصاد، ولكن أيضاً كمفاجأة وإدهاش، وترتيب العناصر المتباعدة بجانب بعضها البعض بطريقة غير عادية، وتُستحضر فيها عناصر الحلم واللاشعور. وتبدوا الأحداث اليومية فيها على مبدأ شواهد مدرجة ضمن بناء أكبر، وعلى مبدأ المونتاج أو الكولاج. ويمكن أنَّ يكون نموذجاً لذلك عمل أبولونير(القصيدة - الحوار) حيث شكّل ما يشبه التدوين للحوار، أو بالأحرى للحوارات التي كانت تدور في نفس الوقت حول طاولات مختلفة في المقهى. وكان الهدف هنا إعطاء انطباع المزامنة وإظهار ما يجري بهيئات مختلفة وأيضاً انطباع الغرابة والدهشة واللاعادية. أنَّ أجزاء الحوارات المسموعة، الموضوعة مع أجزاء أخرى، ومقتطعة من السياق الكلي، حصلت الآن على كينونة مختلفة، وهي لم تعد محضراً أو تعقباً للحالة الحقيقية، بل أصبحت قطعة من بناء جديد. وإننا لنجد أنَّ مبدأ اللاعادية هو شيء لازم الوجود وخاصة في الفن السريالي.

كانت البرامج الطليعية برامج للجمال بشكل عام. لامست بدرجة متساوية كل الفنون، ولكن كان على كل فن أنَّ يجتذب إليه المادة الخام المناسبة، وأن يتخلى عن تلك الأساليب التي يمكن أنَّ تشكل استعارة من الفنون الأخرى. وهذا السعي إلى نقاء النوع كان يعني إذاً أنَّ يكون الأدب، قبل كل شيء، فن اللغة وأن لا يغريه تتبع أثر الموسيقى أو الرسم. فمحطّ الاهتمام الأول هنا هي اللغة، ومثلما تكون المادة في اللوحة موضوعة في محيط غير عادي بالنسبة لها، ما يجعلها تنتج معنى جديداً مفاجأً، وكذلك الكلمات المأخوذة من اللغة اليومية، الموضوعة مع بعضها البعض في الشعر، وفي الاستعارة، تثير التعجب بكشفها الستار عن معان جديدة. وهكذا فإن مهمتها لا تكمن في إظهار اتّساق العالم ونظامه، بل على العكس، إظهار المصادفة والمفاجأة.

إن تاريخ الحركة الطليعية هو أيضاً تاريخ المساعي الهادفة إلى التميز، وإلى التعارض مع الفن الآخر، وليس فقط مع فن الحقبة الماضية، ولكن أيضاً مع الفن المعاصر لها. فطليعيةُ ما بين الحربين العالميتين لم تعارض فقط العصرانية (Modernism)، إنما أيضاً الأدب اللاطليعي المعاصر لها. وهذه الفكرة تحمل معنى نسبياً، فالبرامج والبيانات، التي كان الفن الطليعي يعبر عن نفسه من خلالها كانت بدرجة كبيرة تأخذ بعين الاعتبار الشيء الذي تتوجه في معارضتها إليه(16).

بالنسبة للطليعية فإن مجموعة المواقف المعارضة تظهر بشكل ذي دلالة وهي مع كل تيار أو جماعة تظهر مختلفة نوعاً ما بالخيارات والنظم. وهذه السلوكيات تندرج تحت هدفين اثنين (القطيعة والتدمير) وكما يقول واضع هذين التعبيرين الباحث الروماني أدريانو مارينو (Adriano Marino) «إن الذي يحرض ويوحي بموقف القطيعة بأشكالها الأشد استفزازاً وانفعالية هو حالة التمرد العميقة المستمرة والعنيفة تجاه نظم الحياة المتصلبة، إنها شكل من الهدم الكلي الذي يتحول إلى عنف حقيقي يطال المعرفة، وعلم النفس، والحياة اليومية، والمشاهدات، والابداعات، والنشاطات، وكل النظام الثقافي. وفي كثير من الحالات يظهر ما يمكن أنَّ نسميه معارضة الجيل (كما في التعبيرية الألمانية) ويرتبط هذا بالتعطش للتأثير في الواقع الاجتماعي من خلال الابداعات ومختلف السلوكيات الاجتماعية، من البوهيمية الفنية إلى الراديكالية السياسية يساراً أو يميناً.

وبهذه الطريقة خضعت الحالة الاجتماعية للفن للتغيير ولم يعد الفن مُنتجاً

مخصصاً للاستهلاك بل أخذ شكل الفعل الابداعي «نشاط فكري» (بحسب صياغة أندريه بريتون) وشكل المغامرة الداخلية، وهو فعل مبادئه في متناول الجميع وليس فقط النخبة (وهذا ما أكد عليه خصوصاً السرياليون) وهذا يعني أيضاً تدمير أو على الأقل تحريك الحدود بين الفن الرفيع والفن الهابط. وقد كان شعار المستقبليين «فن على الطريق» يعني الخروج لمواجهة المتلقي الجديد، وهو الجمهور، والوصول إلى مصادر جديدة للإبداع.

أصبحت البرامج والبيانات، الجرائد والنشرات، طريقة العيش وأسلوب الظهور العام (إشارة إلى فضائح الدادائيين والمستقبليين والسرياليين) مجالاً للتعبير مساوٍ للمؤلفات، وحتى إنها أحياناً تكون ذات دلالة أكبر. لقد تغيرت صورة الشاعر، المبدع الوحيد، وحل مكانه عضو في جماعة، نبي أو ثائر(18).

إن رفض الثقافة القائمة إلى ذلك الحين دفع بالفنانين إلى تخطي الحدود التقليدية: كالشكل التقليدي، والتعقل، والذوق الرفيع، والنخبوية. وأخذ البحث يجري عن منابع جديدة قادرة على احتواء الكثير من التجارب الجديدة، وقد قاد هذا البحث إلى الفن الزنجي، والفن والثقافة في الشرق، وإلى الفلكلور والبدائية. وكرد فعل على المرحلة السابقة، استخدمت الطليعية بكثرة المحاكاة الساخرة (parodia) وحملت فكرة ما يسمى «الثورة الدائمة» والاستفزاز الجمالي والمعارضة الواسعة للكلاسيكية. على أنَّ إبداعاتها (على الاقل الأدبية) لم تكن أبداً راديكالية بالدرجة التي ظهرت بها في البرامج والبيانات والجدالات، ولذلك فإن الإبداعات الطليعية تُتهم بشكل مستمر بالتحايل وعدم التماسك بين النظرية والتطبيق(19).

حملت الحركة الطليعية صفة العالمية. وقد نتج ذلك عن الاحتكاكات التي رافقها تبادل للمقالات والمجلات، كذلك الأسفار ولقاءات الفنانين. وقد أظهرت الدراسات الأخيرة أنَّ مختلف اتجاهات الطليعية ظهرت عموماً، بغض النظر عن نوعها في مختلف الأوساط، بشكل متساوٍ تقريباً.

• الأجيال الأولى في الطليعية

- **المحطات الرئيسة في الحركة الطليعية**

مثلما هو صعب احتواء الاتجاهات والنشاطات المختلفة ضمن تعريف عام واحد للحركة الطليعية، كذلك من الصعب أنَّ نحدد لها إطارات تاريخية مشتركة. ومن الملاحظ أنَّ الظواهر التي تحمل صلة قربى فيما بينها لم تسر في مختلف أقطار أوربة بطريقة واحدة ولا وفق زمن واحد، بحيث لا يمكن أنَّ نضع لها حدوداً زمنية إلا بشكل تقريبي، وهي عموماً حدود ليست دقيقة وتتراكم فيها الظواهر فوق بعضها البعض. وقد ظهرت محاولات متنوعة في هذا الصدد ولكنها كثيراً ما تباينت بشدة فيما بينها.

يمكن بشكل عام، خلال مسيرة الحركة الطليعية تمييز بضع محطات، ظهرت أولاها في بداية القرن العشرين وانتهت مع اندلاع الحرب العالمية الأولى. وقد تم التوافق على العام 1906 كعام لتلك البداية (ظهور مجموعة التعبيريين المسماة Die Brucke، الجسر) وأهم ظواهر تلك الفترة هي بدايات التكعيبية (في العام 1907 رسم بيكاسو لوحة سيدات أفينيون) أمَّا في الأدب فأهم الظواهر كان تطور التعبيرية وبدايات المستقبلية (1909 أول بيان كتبه مارينيتي(Marinetti وظهور التصورية Imagism 1908) تأسيس النادي الأدبي قي لندن) وتشكيل تيار طليعي في الشعر الفرنسي على صلة قوية متبادلة مع التكعيبية في الرسم. وتعتبر الحرب العالمية الأولى فاصلا واضحا، إذ افتتح العام 1916 محطة طليعية ثانية (بداية الدادائية) وظهرت تغييرات أساسية في الحركة التعبيرية، وتشكل الاتجاه الشكلاني، وكأهم حدث في هذه المحطة كانت ولادة السريالية.

أما المحطة الثالثة فظهرت بين عامي 1930-1939 وحملت معها التأثير الأكبر بين الموجات الطليعية في الأدب الأوربي، وانطفأ على العموم نشاط الجماعات والصحافة في الحياة الأدبية والفنية، على أنَّ النتاجات الفنية والبرامج الطليعية بقيت الموروث الأساس الذي عمل عليه الجيل الجديد، من مبدأ التكميل أو المعارضة. وقد رُبط هذا الموروث بعوامل أخرى جديدة. وفي الأدب البولندي مثلا ظهرت جماعات تم إدراجها تحت مسمى عام هو (الطليعية الجديدة).

في فترة الحرب العالمية الثانية تم التقليل نوعاً ما من الاهتمام بالجدالات الفنية التي كانت دائرة حتى ذلك الحين. وبعد الحرب استمر في الحقيقة نشاط الكتاب الذين لعبوا دوراً أساساً في العشرينات. على أنَّ الأهمية الأكبر حصلت عليها اتجاهات وميول أخرى (مثل الوجودية في فرنسا) وفي أوربة الوسطى والشرقية الخاضعة للديكتاتورية

الستالينية كمم الفن الطليعي وحورب وتم إقصاء الفنانين وملاحقتهم.

ويمكن إذاً أنَّ نجمل القول بأن ما تعرف بالطليعية الكبرى بلغت حد النهاية مع اندلاع الحرب العالمية الثانية، وراح الحديث يدور في كثير من الدراسات عن موجة طليعية أوربية جديدة يفتتحها العام 1960، وتدخل من خلالها إلى المشهد شعارات واتجاهات جديدة، غالباً موجهة ضد الطليعية القديمة. وتنشأ أجيال جديدة تعارض مجتمع التخمة في الغرب، وفي الشرق تقف ضد تكبيل الفن والفكر من قبل الأنظمة الشيوعية. وتبرز بشكل قوي المعارضة لمفهوم الفن كمجال محدود بالحياة اليومية. وتستمر الجدالات حول ما إذا كان الفن قسماً مغلقاً أم لا.

• الحواشي:

(*) ترجمة من كتاب الطليعية للناقد البولندي سانيسواف يافورسكي. دار النشر المدرسية التربوية. وارسو 1992. ص. 5-24

(1) ج. ويسغربر. الأدب الطليعي. نيوهيليكون 1974 ص. 414

(2) م. ديكادون. الشعر، أهمية الطليعية، ضمن: الدراما الطليعية والمسرح. وارسو 1979، ص 10

(3) ب. دروس. الطليعية السلافية والغربية. مونشن 1983، ص 14-15

(4) ي. بويتار. الطليعية الشرق أوربية كاتجاه أدبي. الشهرية الأدبية 1973 العدد 11، ص 32، بيتر دروس أدخل فكرة «الطليعية السلافية».

(5) مثلا: ب. برغر. النظرية الطليعية. فرانكفورت 1974

(6) س. مورافسكي. طليعية القرن العشرين-القديمة والجديدة. «الشهرية الأدبية» 1975، العدد 3 ص56

(7) م. زالسكي. مغامرة الطليعية الثانية. فروتسواف 1984 ص20

(8) د. ماكدونالد. نظرية الثقافة الجماهيرية.» أودرا» 1970 العدد 1 ص39

(9) م. بورنيسكي . الطليعية والتطور في الفن، ضمن: ما العمل بعد التكعيبية؟ دراسات حول الفن الأوربي في منتصف القرن العشرين. بإشراف ج. مالينوفسكي. كراكوف 1984، ص20-21

(10) آ. فاجيك. من رامبو إلى إيلوار . وارسو 1964، وأيضاً: اشكالية الذوق. وارسو 1966، ص465

(11) د. لكور. التنظيم واللعب. باريس 1981، ص39

(12) أ. فات. دردشات حول الموقد. أعيد نشره ضمن: أنتولوجيا المستقبلية البولندية والفن الجديد. إعداد ز. ياروشينسكي وهـ. زافورسكي. فروتسواف 1978، ص276-277

(13) آ. فاجيك. تاريخ الطليعية العجيب. وارسو 1976، ص77-78

(14) س. باريس. عنف على الثقافة. وارسو 1983، ص152

(15) أ. أوسنكا. مقدمة إلى فرناند ليكر، وظيفة الفن. وارسو 1970، ص5

(16) م. زالسكي. مغامرة الطليعية الثانية. ص6

(17) أ. مارينو. مقالة في تعريف الطليعية. مجلة جامعة بروكسل 1975، العدد الأول

(18) هكذا هو عنوان كتاب ش. روسيلا الشعراء الأنبياء والثائرون. الأدب الطليعي من رامبو إلى العصرانية اللاحقة نيويورك 1985

(19) ل. بوركهارت. أيمكن إلغاء الفن في الحياة العملية؟ ضمن: نظرية الطليعية، إجابات المواطنين عن تعريف الفن. إعداد م. لودكه. فرانكفورت 1976 ص73

على الأدب والثقافة في العالم

ترجمة واختيار وإعداد:

منــير الرفـــاعي

مترجم وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- بوريس باسترناك في ذكرى ميلاده الـ (131)
- هيلين كيلر وطه حسين
- جائزة «البوكر العربية» تختار 16 رواية ضمن قائمتها الطويلة لهذا العام
- صدر حديثاً رواية «رامي السهام» للكاتب العالمي باولو كويلو
- العثور على «الفصل المفقود» من أول رواية في العالم

بوريس باسترناك

في ذكرى ميلاده الـ (131)

لعلَّ أول ما يقفز إلى الذهن عند ذكر الشاعر والأديب السوفياتي الذائع الصيت بوريس باسترناك هو روايته «دكتور جيفاغو» التي كانت الأساس في منحه «جائزة نوبل» للآداب عام 1958، ثم كانت السبب الذي عل أساسه أدرجته السلطات السوفياتية ضمن المناوئين لسياساتها. ولكنَّ المتابع لسيرة حياته ونشاطه يكتشف أبعاداً هائلة من الثراء الروحي والفكري، وقدرات كبيرة ساعدت في تمكينه من استيعاب كثير من المفردات والثوابت في عوالم الأدب والموسيقى والترجمة والفنون بمختلف أطيافها، وحملته إلى مصاف أبرز أدباء العصر.

واكب باسترناك في بدايات حياته، وسنوات نضجه الإنساني والأدبي الأولى، كثيراً من الأحداث المأساوية العاصفة ومنها ثورة أكتوبر (تشرين الأول) الاشتراكية، وما نجم عنها من تبعات درامية انهارت معها كثير من مفاهيم العصر، وسقوط معايير وانحسار قيم وتراجع طموحات وتكسر آمال وأحلام. وعن مراحل حياته الأولى كتب باسترناك، يقول، إنه ولد في العاشر من شباط 1890 لأبوين يهوديين يتقنان الفنون والموسيقى. فقد كان الأب فناناً محترفاً يدرّس الرسم، وكانت الأم عازفة بيانو ذات شهرة طاغية أسهمت في حُبّه ثمَّ دخوله عالم الموسيقى منذ صغره، وقبوله الدراسة في كونسرفتوار موسكو. وفي عام 1909 ولم يكن قد تجاوز التاسعة عشرة من العمر التحق باسترناك بكلية الآداب جامعة موسكو لدراسة الفلسفة التي انطلق منها إلى عالم الشعر والأدب. وقد أسهم كل ذلك في تنشئته نشأة فنية وأدبية متميزة، دعَّمها معارف والديه وأهله وصداقاتهم مع نجوم العصر من فنانين وأدباء وموسيقيين وعلماء،



وفي مقدمتهم الأديب الروسي الكبير ليف تولستوي، والموسيقي صاحب الشهرة المحلية والعالمية سيرغي رحمانينوف، وعالم الكيمياء الشهير ميندلييف.

وفي هذا الصدد كتب عام 1927 في مقدمة سيرته الذاتية: «إنني ابن للفن والفنانين، عاصرتُ واختلطتُ منذ الصغر بأبرز نجوم المجتمع، ونشأت متشرباً بأسمى المفاهيم والعادات التي غرست في نفسي حب الطبيعة بمختلف أطيافها الطبيعية منها، والاجتماعية مما جعلها من ثوابت حياتي». وكان يعترف بسعادته بما جادت بها عليه الأقدار من قدرة على التعبير عن الذات في أقصى صورها، وعلى التضحية لبلوغ كل ما أحسن اكتنازه لرحلة الصمود، بعيداً عن عوالم الضياع والفناء.

استهل باسترناك طفولته بحب الطبيعة وما فيها من نباتات، ثم وجد في ذاته هواية الرسم التي تراجعت لاحقاً أمام حبّه الموسيقى التي درسها في كونسرفتوار موسكو. ثم لم يمض كثير من الوقت حتى ظهر نبوغه في نظم الشعر وكتابة الأدب. تأثّر بكثير من مقولات وأحكام الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت خلال السنوات الأولى من فترة إقامته في مدينة ماربورغ الألمانية، التي سرعان ما غادرها في عام 1914 إلى إيطاليا سعياً وراء تأصيل ما اكتسبه من معارف ومعلومات عن الفنون الإيطالية، وهو ما قال عنه لاحقاً: «إن إيطاليا بلورت في ذاتي ما تربيت عليه منذ سنوات المهد والطفولة».

ولم يقتصر الأمر على ما اكتسبه خلال سنيّ طفولته من خبرات ومعارف، حيث اعترف لاحقاً بأنه تأثر أيضاً بما وجد عليه أباه من حب للمسيحية التي تحول إليها من اليهودية، وما تبع ذلك من اهتمام بالإنجيل الذي قال عنه إنه: «ليس مجرد كتاب، بقدر ما هو ناموس للبشرية».

وفي سنوات الشباب والدراسة الجامعية تشكلت وجهات نظره وأحكامه وما تربى عليه من قيم وقدرات أسهمت في تحمل ما واجهه أبناء جيله من مصاعب خلال سنوات الحرب والثورة. وجاءت سنوات الشعر والأدب حيث أكَّد في دواوينه الأولى أنه في سبيله إلى امتهان نظم الشعر واحتراف الأدب. ويقول باسترناك إن كثيراً من دواوينه الأولى التي كتبها قبل اندلاع الثورة في عام 1917 ضاعت، ولم يحتفظ منها إلا بالقليل الذي لم يلتفت إليه النقاد والقراء.

غير أن تعارفه في عام 1914 بفلاديمير ماياكوفسكي الذي حظي لاحقاً بكنية «شاعر الثورة»، وصداقتهما وتقاربهما العميق، أسهم وإلى حد كبير في تكوين كثير من توجهاته الأدبية وأحكامه الفنية. وتمر السنون لتظهر مجموعته الشعرية الأولى

«شقيقتي حياتي» في عام 1922 التي استطاع فيها تجسيد كل ما يود المرء معرفته عن الثورة بكل دقائقها وأسرارها، وكانت في مقدمة أسباب ذيوع صيته وشهرته، ولقيت اهتمام وتقريظ كثيرين من نجوم العصر، وفي مقدمتهم أوسيب ماندلشتام، ومارينا تسفيتايفا وهما من أبرز شعراء ذلك الزمان.

• الشاعر المترجم

انتقل باسترناك إلى جورجيا المجاورة ليبدأ مرحلة جديدة من حياته شهدت أفضل إبداعاته في عالم الترجمة، حيث ترجم كثيراً من روائع شكسبير وجوته وفريدريك شيللر. وفيها أيضاً كتب ديوانه «أمواج».

• دكتور جيفاغو

التي أسهمت في اتهامه بالخيانة العظمى والتهديد بالطرد من الوطن

ولم يمض من الوقت كثير حتى شرع باسترناك في كتابة رائعته «دكتور جيفاغو» التي كان اختار لها عنواناً مبدئياً هو «الصبية والفتيات»، وقال عنها إنها تعكس رؤيته للفن والحياة، وجمع فيها بين أفكار الروائيين البريطاني تشارلز ديكنز والروسي فيدور ودوستوفسكي. وتناول باسترناك في هذه الرواية التي جرت عليه كثيراً من الشهرة والمآسي في آن معاً، أحداث السنوات الخمسة والأربعين الأولى من القرن العشرين بكل أفراحها وأتراحها، وجمع فيها بين السيرة الذاتية وما شهدته روسيا من حروب وثورات. وعلى الرغم من أن باسترناك فرغ من كتابة رائعته في غضون ما يقرب من ثلاث سنوات، فإنه تردد كثيراً في الدفع بها إلى المطبعة، ولم يفعل ذلك إلا بعد وفاة ستالين في عام 1953، وإعلان خليفته نيكيتا خروشوف عن إدانة عبادة الفرد، وفضح ممارسات ستالين «الدموية» في تقريره الشهير الذي ألقاه في المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفياتي في عام 1956.

وكان باسترناك كتب قبل ذلك في مجلة «زناميا» (الراية) الأدبية السوفياتية في نيسان 1954: «إنني سوف أنتهي من الرواية (دكتور جيفاغو) تقريباً في صيف هذا العام. وكان باسترناك خلال عمله أثناء الحرب العالمية الأولى، في مختبر للكيميائيات فى الاورال، اكتسب مادة أولية استخدمها لاحقا في كتابة الرواية التي قيل إن بطلة

روايته «لارا» هي عشيقته اولجا ايفنسكايا. تتناول الرواية أحداث الفترة من 1903 وحتى 1929، بمقدمة تستمد مفرداتها من أحداث الحرب الوطنية العظمي (الحرب العالمية الأولى 1914 1918-). البطل هو يوري أندرييفيتش جيفاغو الطبيب والمفكر والباحث وصاحب التوجهات الأدبية الخلاقة، يموت في عام 1929، تاركاً خلفه كثيراً من الرسائل والأوراق التي كتبها إبان سنوات شبابه، ومنها ما نظمه شعراً نستقي منه بعضاً مما نودعه نصوص هذه الرواية وما ننشره في الخاتمة. المؤلف».

تقدم باسترناك برائعته «دكتور جيفاغو» في عام 1956 إلى مجلتي «نوفي مير» (العالم الجديد)، و»زناميا» (الراية) وهما من أبرز المجلات الأدبية السوفياتية. ترددت هيئتا تحرير المجلتين في قبولها، ليتخذ باسترناك قراره بتسليمها إلى أحد أصدقائه من أعضاء الحزب الشيوعي الإيطالي الذي استطاع نشرها في روما عام 1957.

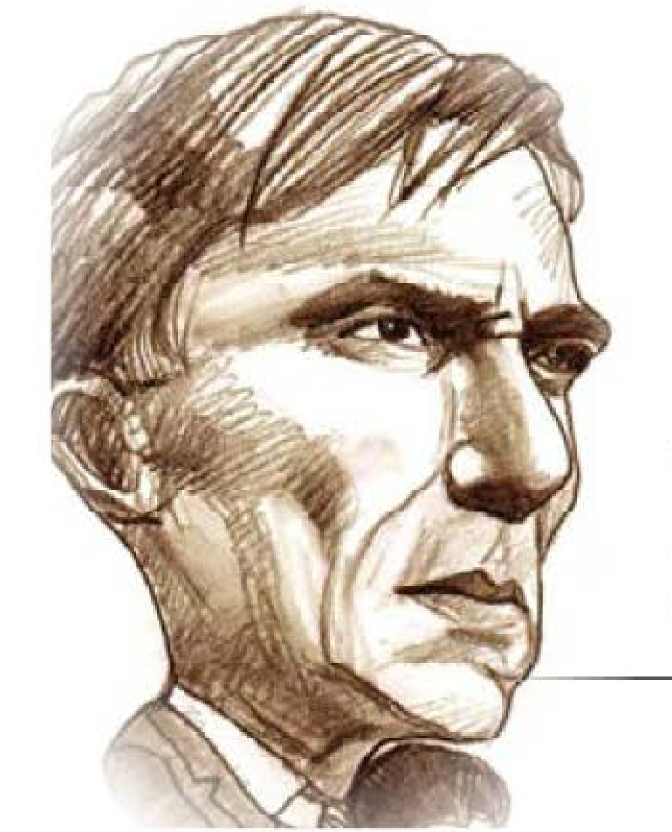
وعن هذه الواقعة يقول باسترناك في مذكراته: «ينتظرني شتاء عاصف حافل على ما يبدو بكثير من المحن والمآسي. لقد كتبت في روايتي عن الانفصام الفكري للبشر، ممن يواجهون كثيراً من الاتهامات». (....) ولعلني يمكن أن أواجه ذات الاتهامات، في الوقت الذي لن أستطيع فيه وفي ظل ما نعيشه من واقع، تغيير أي شيء. فلست قادراً على الإتيان بالمعجزات، ولن أستطيع وقف تدفق الأفكار ومواجهة المصالح وما يدور في الأذهان من تخيلات».

وكان الشيوعي الإيطالي سيرغيو دانغيلو كتب يقول عن لقائه مع باسترناك في إحدى ضواحي العاصمة موسكو: «قصدت بريديلكينو. استقبلني الكاتب بترحاب غير مبالغ فيه. وما إن وصلت إلى الهدف الذي جئت من أجله، حتى اعترته الدهشة (فلم يكن يتوقع على ما يبدو، أن يلتقي مع ناشر أجنبي). واتسمت كثير من تصرفاته بقدر من التردد، وأخبرته بأنه قد جرى رسمياً الإعلان عن نشر الرواية، وأن الأجواء السياسية تغيرت، وأنه ليس هناك ما يدعوه إلى عدم الثقة، وأن تردده الذي يعكس عدم الثقة، لا أساس له، فساعد ذلك في تبديد بعض مخاوفه. خرج باسترناك بعض الوقت ثم عاد حاملاً مخطوطة روايته. وحين خرج لوداعي حتى بوابة المنزل، عاد ليعرب عن مخاوفه مازحاً بقوله»، لقد دعوتني إلى «الإعدام الذاتي».

• باسترناك وشولوخوف وجائزة نوبل

وثمة من يقول بتدخل الاستخبارات الغربية لنشر هذه الرواية المثيرة للجدل، والتي سرعان ما جرى ترشيح مؤلفها باسترناك للحصول على جائزة نوبل للآداب في عام 1958. وتقول المصادر الأدبية إن باسترناك سبق وجرى ترشيحه لنيل الجائزة في عام 1954، لكن القائمين على الجائزة طلبوا من المؤسسة التي رشَّحتْهُ ترشيح الروائي السوفياتي ميخائيل شولوخوف بدلاً عنه، لكنَّ الجائزة ذهبت في ذلك العام إلى الروائي الأميركي أرنست هيمنغواي صاحب روايات «وداعاً للسلاح»، و«لمن تدق الأجراس» وغيرهما من روائع الأدب العالمي. أما





ميخائيل شولوخوف فقد حصل على الجائزة في عام 1965 عن روايته «الدون الهادئ».

وكان باسترناك كتب في خريف عام 1954، حين علم بترشيحه لجائزة نوبل

للأدب عن هذه الرواية: «إنني أخشى أن تتحول كل الشائعات التي تتردد حول ذلك إلى حقيقة، أكثر مما أرغب. (...) يبدو أن الله رأف بحالتنا، وتجاوزنا حالة الخطر. لقد جرى ترشيح الشخصية التي تحظى بكثير من التأييد على نطاق واسع.... هكذا يقولون. هناك من استمع عبر إذاعة «بي بي سي» (وأنقلها كما سمعتها) من يقول إنه جرى ترشيحي، لكنهم واستناداً إلى ما يعرفونه عن قيمنا وأوضاعنا، طلبوا موافقة المؤسسة التي تولت ترشيحي على ترشيح شولوخوف بدلاً مني. ومع ذلك فإنني سعيد بأن أقف في مصاف جامسون وبونين (إيفان بونين الروائي السوفياتي فاز بجائزة نوبل للأدب في عام 1933)، وإلى جانب هيمنغواي، ولو بمحض المصادفة».

وعلى الرغم من مخاوف باسترناك من ارتباط اسمه بهيئات أجنبية، أعلن القائمون على «جائزة نوبل» عن فوز باسترناك بالجائزة في عام 1958، مما أثار كثيراً من الجدل داخل الأوساط الحزبية والأدبية في الاتحاد السوفياتي، مما دفع باسترناك إلى إعلان رفضه تسلم الجائزة.

وكان باسترناك كشف في مذكراته بعضاً من فقرات الرد الذي تسلمه من هيئة تحرير مجلة «نوفي مير» حول رفضها نشر «دكتور جيفاغو» ومنها: «إن روح روايتكم توحي برفض قبول الثورة الاشتراكية، كما أن فكرة الرواية تقوم على أن ثورة أكتوبر، وما تلا ذلك من أحداث الحرب الأهلية، وما أسفرت عنه من تغييرات اجتماعية لم تجلب للشعب سوى المحن والمعاناة، إلى جانب تدمير الانتليجنتسيا، إما معنوياً أو فسيولوجياً. كما أن صفحات روايتكم تقول إن وجهات نظر المؤلف تجاه ماضي بلادنا، ولا سيما السنوات العشر الأولى بعد ثورة أكتوبر، تقول إن الثورة الاشتراكية كانت خطأً، وإن مشاركة الانتليجنتسيا التي شاركت فيها كانت كارثة غير قابلة للإصلاح، بل وتعد شراً لحق بها. إننا وبحكم مواقعنا التي تقف وبطبيعة الحال، على النقيض من مواقفكم، نرفض نشر روايتكم على صفحات (نوفي مير)».

ولم تقتصر المصائب التي لا تأتي فرادى، على رفض المجلات الأدبية السوفياتية لنشر «دكتور جيفاغو»، حيث سرعان ما توالت ردود الفعل الغاضبة التي زاد من حدتها، صدور الرواية عن دار نشر إيطالية باللغة الروسية، وما تلا ذلك من منح باسترناك جائز نوبل للآداب، في 23 تشرين الأول 1958.

غير أن باسترناك لم ينتظر طويلاً ليباغت أعضاء اللجنة السويدية ببرقية مقتضبة إلى سكرتير الأكاديمية السويدية في اليوم التالي 24 تشرين الأول 1958 قال فيها: «أشكركم بلا حدود، تأثرت كثيراً، فخور، مندهش، مرتبك. باسترناك».

• حصار وضغوط

وعلى الرغم من ذلك لم تكتف الأوساط الأدبية الرسمية بكل ما اتخذه بوريس باسترناك من خطوات وإجراءات يستجيب فيها للخط الرسمي للدولة، وراحت تواصل حصارها وضغوطها عليه، ومن ذلك ما اتخذته هيئة رئاسة اتحاد الكتاب السوفيات، ومكتب اتحاد كتاب روسيا الاتحادية من قرار بطرده من الاتحاد وإلغاء عضويته في 27 تشرين الأول 1958، ونعته بخيانة الوطن والسقوط الأخلاقي. وقالتا في قرارهما بهذا الصدد: «إن مثل هذه التصرفات تستهدف النيل من تقاليد الأدب الروسي، ومن الشعب ومن السلام والاشتراكية. لقد غدا بوريس باسترناك أداة للدعاية البورجوازية، فيما كشفت (دكتور جيفاغو) عن غرور منقطع النظير للمؤلف في ظل فقر الفكر وضيق الأفق. (...) لقد مزق باسترناك آخر أواصر صلاته بوطنه وشعبه. ولذا وإزاء سقوطه السياسي والمعنوي وخيانته للشعب السوفياتي ولقضية الاشتراكية والسلام والتقدم وهو ما حصل على جائزة نوبل مقابلاً له لصالح تأجيج الحرب الباردة، نقرر إسقاط عضويته من اتحاد الكتاب وطرده من صفوفه، وهو ما جرى التصويت عليه بالإجماع».

ولم يجد باسترناك إزاء ذلك كله إلا أن يعود ليرسل في 29 تشرين الأول إلى سكرتير الأكاديمية السويدية برقيته التالية: «بمناسبة ما تعنيه جائزتكم للمجتمع الذي أنتمي إليه، أجد نفسي ملزماً برفض ما منحتموني إياه من تميز لا أستحقه. أرجوكم ألا تعتبروا رفضي الطوعي للجائزة إساءة لكم».

ومضت أوساط الأدباء والكتاب إلى ما هو أبعد، فعقدت اجتماعاً لجموع الكتاب والأدباء تدعو فيه الحكومة السوفياتية إلى إسقاط الجنسية عنه وطرده من البلاد. وذلك ما دفع باسترناك إلى التوجه إلى نيكيتا خروشوف بصفته الشخصية وإلى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفياتي والحكومة السوفياتية برسالة قال فيها: «إنه فهم من تقرير الرفيق سيميتشاستني رئيس جهاز «كي جي بي» (لجنة أمن الدولة) أن الحكومة السوفياتية لا ترى مانعاً من خروجه من الاتحاد السوفياتي، وهو ما يعني الموت بالنسبة إليه، ويرجو ألا تتخذ الحكومة تجاهه مثل هذا الإجراء».

في اليوم التالي، أعلنت زوجة باسترناك، زينايدا، أنه مريض، وقالت بحسم إن زوجها لن يتمكن من الحديث إلى الصحفيين. «لا بد أن يستريح»، هكذا قالت من شرفة منزلهما خارج موسكو. «سوف أطهو له بقدر إمكاني، وسوف نعيش بهدوء شديد هنا لمدة عام أو أكثر - بدون زيارات أو مقابلات».

تحت تأثير الضغط الهائل، أصدر باسترناك اعتذارًا علنيًا في البرافدا في 6 تشرين الثاني عام 1958، قال فيه إنه «أخطأ» حين قبل الجائزة في البداية.

توالت الضربات التي كالتها مختلف الأوساط الاجتماعية والأدبية والحزبية، والتي بلغت حد توجيه النائب العام للاتحاد السوفياتي تهمة الخيانة العظمى لبوريس باسترناك، لتكون المقدمة الطبيعية لما لحق به من مآس نفسية وأمراض أدّت في نهاية المطاف إلى وفاته في 30 أيار 1960 عن سبعين عاماً.

هكذا فارق باسترناك وطنه ومحبيه ومريديه، من دون وداع يليق بمواهبه ومآثره في عوالم الأدب والفنون التي لم تجد طريقها إلى النور إلا بعد وفاته بقرابة عشرين سنة مع إعلان ميخائيل غورباتشوف لسياسات «البيريسترويكا والغلاسنوست»، وبموجب قرار اتحاد الأدباء السوفيات حول صدور الطبعة السوفياتية لروايته «دكتور جيفاغو» بين أحضان الوطن، بعد سنوات من القهر والاضطهاد والملاحقة التي لقيها مؤلفها قبل أن يعكف المخرج البريطاني ديفيد لين على دراسة إخراجها في فيلم حمل نفس الاسم من بطولة الفنان المصري عمر الشريف والنجمة البريطانية جولي كريستي في عام 1965، وهو الفيلم الذي حصد كثيراً من جوائز «أوسكار»، قبل أن يعود عمر الشريف وبقية أبطال الفيلم ليقصد موسكو في عام 1986 لإعادة تصويره في ضواحي تولا، قريباً من العاصمة السوفياتية، وكان ديفيد لين قام بتصويره في نسخته الأولى في إسبانيا.

• ستالين ينقذ بوريس باسترناك من الاعتقال

أنقذته عبقريته اللغوية في انتقاء الألفاظ والمعاني من الاعتقال أثناء حملات التطهير في الاتحاد السوفيتي، حيث مررت قائمة أسماء الذين صدرت أوامر باعتقالهم أمام ستالين، فحذفه قائلًا: «لا تلمسوا ساكن الغيوم هذا».

تم الاحتفاء باسم باسترناك في حفل نوبل الذي عُقد في وقت لاحق في ذلك الأسبوع. ذكرت الجريدة: «حفظت جائزة باسترناك التي تبلغ قيمتها 41,420 دولارًا، وميداليته الذهبية الثقيلة، ولفافة الجائزة الجلدية لدينا في حالة حظي في أحد الأيام بفرصة قبولها».

في 14 شباط عام 1959، نشرت الجريدة قصيدة يائسة كتبها باسترناك مؤخرًا تبدأ بجملة: «أنا ضائع كوحش محبوس».

ولكن بعد خمسة أيام، قال لأحد الصحفيين إنه لن يتراجع عن كلمة واحدة في «دكتور جيفاجو».

هيلين كيلر

• هيلين كيلر وطه حسين

في عام 1952 قامت هيلين بجولة في الشرق الأوسط، فزارت مصر ولبنان وسوريا والأردن وفلسطين المحتلة، وحرصت على لقاء العديد من كبار الشخصيات الثقافية والسياسية في المنطقة، لكنَّها كانت تتوق إلى زيارة مصر، وخصوصاً مقابلة الأديب العالمي طه حسين الذي طالما حلمت بلقائه لأنه مثلها قهر الظلام وتحدَّى الإعاقة ونادى بمجانية التعليم وحقق مكانة أدبية عالمية واحتل بعلمه منصب وزارة المعارف وعمادة الأدب العربي. عندما التقته أخذت تتحسس بأناملها وجه «طه حسين» حتى تتعرف صاحب هذه الملامح بنفسها، وتحفر ملامحه في خيالها.

وقالت هيلين في أحد خطاباتها: «لقد فتنتني قوة الدين الإسلامي في المنطقة وخاصة في مصر التي شعرت أنها قلب الإسلام، وكنت دائماً أتمنى رؤية الشعب الذي قاوم بضراوة البريطانيين وأدهشني الود والترحيب الذي وجدته من شعبها الذي يتمتع بإرادة قوية، وزرت مراكز ومدارس المكفوفين والصم والبكم.

وتصف «سوزان» زوجة طه حسين في كتابها «معك» زيارتهم هيلين في فندق سميراميس، وكانوا يتساءلون: «كيف سيدور الحديث مع امرأة لم تكن عمياء فقط وإنما صمَّاء بكماء أيضاً؟»: «هذه المرأة كانت بشوشة بقدر ما كانت لطيفة، كما كانت ذكية إلى حد خارق، ثم لأنه كان بالقرب منها سكرتيرة مدهشة كانت تسمى فيما أذكر

«ميس طومسون».

وتقول هيلين: «لا يمكنني التعبير عن مدى سعادتي لمقابلته هو وزوجته سوزان وابنه مؤنس. بقيت معه ساعة كاملة وكان لي الشرف أن ألمس وجهه. كم كان وسيماً ومتحضراً ومليئاً بالنور الداخلي، وناقشنا العديد من الموضوعات وتحدثنا عن عمله وإنجازاته، وأخبرني أنه عندما كان وزيراً للتعليم، عمل بإصرار لتمكين المكفوفين من الذهاب إلى الجامعات والكليات، وقال إن أحد الاحتياجات الرئيسة للطلاب المكفوفين في مصر هي المدارس الثانوية التي يمكنهم الذهاب إليها لإنهاء تعليمهم في الكلية، لقد كان فخراً لي أن أشعر بشخصية طه حسين تدعمني عندما دعوت وزراء حكومات مختلفة وتوسلتهم أن يعملوا على إحداث تلك المدارس الثانوية في بلادهم»

وكان التواصل في اللقاء يتم عن طريق سكرتيرتها التي كانت تنقل لها الكلام بلغة الأصابع التي كانت تتقنها هيلين، فكانت تترجم لها ما تراه وما تسمعه بالدق بأصابعها ما بين الإبهام والسبابة ليدها اليسرى.

• ولادتها:

وُلِدت هيلين كيلر في مُقاطَعة توسكومبيا في ولاية آلاباما الأمريكيّة، وذلك في السابع والعشرين من شهر حزيران من عام 1880م، وتَنحدرُ هيلين كيلر من عائلات بارزة في ولاية نيو إنغلاند؛ فوالدها هو العقيد آرثر كيلر، الذي كان يعمل في الجيش الكونفدراليّ، وأمّها هي كيت آدامز.

في تلك الفترة اندلعت حرب أهليّة تركت آثارها السلبيّة على عائلة هيلين، وتسبَّبت في خسارتها أموالها، ممّا جعلها تعيش عيشة مُتواضِعة، إلى أن افتتحَ والدها صحيفة محلّية عام 1885م، في المنطقة الشماليّة من منطقة ألاباميان، ثم عُيِّن في منصب جنرال أو مُشير في المنطقة الشماليّة من مدينة ألاباما. كانت هيلين طفلة سليمة ومُعافاة عند ولادتها، إلى أن أُصِيبت بمرض غير معروف وهي في عُمر 19 شهراً، ممّا تسبَّب في إصابتها بالعمى والصَّمَم، وقِيل إنّ المرض هو مرض الحُمّى القُرمزيّة، أو مرض الحَصبة الألمانيّة، الذي جعل من هيلين طفلة شقيّة ومُتوحِّشة.

• حياتها وتعليمها:

فَحَصَ ألكسندر غراهام بيل هيلين عندما بلغت السادسة من العُمر، ممّا جعله يهتمّ بإرسال مُعلِّمة خاصّة تُدعَى آن سوليفان، من معهد بيركنز المُختَصّ بالمكفوفين، والواقع في ولاية بوسطن الأمريكيّة، حيث بدأت المُعلِّمة آن العمل مع هيلين في شهر آذار من عام 1887م، واستمرَّت معها حتى تُوفِّيت في شهر تشرين الأول من عام

1936م، علماً بأنّ آن سوليفان كانت ابنة لمُهاجرين فقراء من أيرلندا، وكانت تُعاني من مشكلات في الرؤية، حيث أجري لها الكثير من العمليّات التي باءت بالفشل، إلى أن استطاعت استعادة جزء من بصرها، وعلى الرغم من أنّ آن تكبرُ هيلين بأربعة عشر عاماً فقط، إلّا أنّها نجحت معها بشكل مُذهل واستثنائيّ، إذ علّمتها الطاعة والأدب في البداية، ثمّ طلبَت من ذويها الانتقال من المنزل الرئيس؛ حتى تعيش معها داخل منزل ريفيٍّ، إذ عاشتا هناك لمدّة أسبوعين، وفي البداية تعلّمت آن الأمور اليدويّة، ثم تعلّمت هجاء الحروف، ووَصْلها، كما كانت استجابة هيلين سريعة في ترتيب الحروف، وتشكيلها بالشكل المُناسب، حيث تعلّمت هجاء العديد من الكلمات بتلك الطريقة. في عام 1890م، انضمّت هيلين كيلر إلى مدرسة هوراس؛ للحصول على دروس التخاطُب الخاصّة بالصُّم، ومن ثمّ ارتادَت مدرسة خاصّة بالصُّم تحمل اسم (رايت هوماسون) الواقعة في مدينة نيويورك، حيث تعلّمت فيها مهارات التواصُل بشكل أفضل، ودرست الموادّ الأكاديميّة، وفي عام 1896م، صمّمت هيلين كيلر على دخول الجامعة؛ ولهذا التحقَت بمدرسة كامبريدج الإعداديّة الخاصّة بالفتيات، ومع مرور الوقت، أصبحت قصّة هيلين مشهورة، ممّا ساعدها في التعرُّف على الكثير من المشاهير، ومنهم الكاتب الشهير مارك توين، الذي عرّفَها إلى صديقه هنري روجر، أحد الإداريّين في شركة ستاندرد أويل، حيث ساعدها على الالتحاق بكلية رادكليف ودَفَع تكاليف دراستها فيها، كما ساعدتها آن سوليفان من خلال شَرْح النصوص، والمحاضرات.

• نشاطها:

تخرّجت هيلين كيلر من كلّية رادكليف في عام 1904م، وبعد ذلك، التحقت بالحِزب الاشتراكيّ، حيث كتبت هيلين كثيراً من المقالات الخاصّة بالفئة الاشتراكيّة، وساهمَت في حلّ الكثير من المشكلات الخاصّة بحقوق المرأة في ما يتعلّق بالتصويت، والاهتمام بتحديد النَّسْل، كما ساهمَت في وَضْع حَجر الأساس لمُؤسَّسة خاصّة بمُكافَحة سوء التغذية، والآثار الجانبيّة

لفُقدان البَصَر، حيث أُطلِق على هذه المُؤسَّسة اسم (هيلين كيلر إنترناشيونال)، وممّا يجدرُ ذِكره أنّ التحاق هيلين كيلر بالحزب الاشتراكيّ قد يكون بسبب الصداقة التي تَجمعُها بالناقد الاشتراكيّ البارز جون ميسي، زوج مُعلِّمتها سوليفان، والذي يعمل في جامعة هارفارد. وفي عام 1932م، فقدت آن نظرها تماماً، ممّا جَعَل هيلين كيلر تُوظِّف سكرتيرة تُعرَف باسم (بولي تومبسون) للعمل لديها، ولدى آن سوليفان، إلى أن تُوفِّيَت آن سوليفان بعد فُقدانها التامّ لبَصَرها في عام 1936م، وبعد ذلك شغلَت هيلين ما بين عامَي 1946م و1957م منصبَ مُستشارة العلاقات الدوليّة في إحدى المُؤسَّسات الخاصّة بالمكفوفين، ثمّ سافرت في رحلة طويلة الأَمَد إلى قارّة آسيا؛ حيث كان طول الرحلة حوالي أربعين ألف ميل، واستغرقَت مدّة خمسة أشهر، حرِصَت فيها هيلين على الحديث ضِمن عدد من الخُطَب التي ألهمت الكثيرين، ومن الجدير بالذّكر أنّه تمّ استخدام سيرة حياة هيلين كيلر في أحد الأعمال الدراميّة التلفزيونيّة، منها ما كان يحمل اسم (The Miracle Worker)، كما قُدِّم عمل آخر يحمل الاسم نفسه على مسرح برودواي في عام 1959م.

وفي عام 1934 منحت كيلر جائزة ليندون جونسون وهو وسام الرئاسة للحرية. ويحتفل منذ عام 1980 بعيد ميلاد هيلين كيلر بمرسوم صدر من جيمس كارتر حينها.

• وفاتها:

عانَت هيلين في عام 1960م من سكتة دماغيّة، ومُنذ عام 1961م، عاشت هيلين في منزلها الواقع في ويستبورت في ولاية كونيتيكت الأمريكيّة، حيث كان آخر ظهور لها في العام نفسه، وذلك من خلال اجتماع خاصّ بمُؤسَّسة واشنطن الدوليّة، إذ تمّ تكريمها بجائزة الليونز الإنسانيّة، بسبب مساعدتها في البرامج الخاصّة بالمكفوفين، كما قابلت هيلين الرئيس الأمريكيّ جون كينيدي في تلك الفترة، ولم يكن جون هو الرئيس الأمريكيّ الوحيد الذي قابلته هيلين في حياتها. تُوفِّيت هيلين كيلر في الأوّل من شهر حزيران/يونيو عام 1968م، وكانت تبلغ الثامنة والثمانين من العُمر، حيث أُحرِقَت جُثّتها، ووُضِع الرماد الخاصّ بها في كنيسة القِدّيس جوزيف بكاتدرائيّة واشنطن، إلى جانب رماد رفيقتَي دَرْبها: بولي تومبسون، وآن سوليفان.

• مؤلفاتها:

نشرت هيلين 18 كتاباً، ومن أشهر مؤلفاتها «العالم الذى أعيش فيه، أغنية الجدار الحجري، الخروج من الظلام، الحب والسلام، وهيلن كيلر في اسكتلندا»، وغيرها الكثير، كما وترجمت أعمالها إلى 50 لغة.

• العثور على «الفصل المفقود» من أول رواية في العالم

عُثر في منزل بالعاصمة اليابانية طوكيو على الفصل المفقود من رواية «حكاية غينجي»، التي كتبتها امرأة يابانية في القرن الحادي عشر، وتعدّ أول عمل روائي في العالم على الإطلاق.

ووفقا لصحيفة «أساهي شيمبون» اليابانية، فقد عثر على مخطوطة الفصل المفقود في منزل يعود إلى أسرة من نسل أمير إقطاعي سابق في طوكيو.

والرواية من تأليف اليابانية موراساكي شيكيبو، وهي أديبة وشاعرة كانت إحدى الوصيفات (من نساء البلاط) خلال «فترة حكم هييآن (كيوتو حاليا)»، ويعدها النقاد أول رواية في تاريخ الأدب.

وتدور أحداث الرواية حول أمير يدعى هيكارو نو غينجي، كان قد أبعد من بلاط الإمبراطور قبل أن تسند إليه لاحقاً مهام إدارية، ثم تتوالى الأحداث الرومانسية التي تتوج بالزواج في النهاية من امرأة تدعى موراساكي، مثل اسم المؤلفة.

ومن خلال السرد، يبدو أن الرواية كتبت بأسلوب خاص غير مسبوق، ويعتقد أن سبب ذلك يرجع إلى كونها أوجدت لمهمة خاصة، وهي تسلية نساء البلاط.

ولأول مرة، تتجلي كل عناصر الرواية الحقيقية في هذه القصة، مثل الأحداث المتتالية التي تدور في إطار زمني، ثم الراوي الذي يشرح هذه الأحداث.

ووفقاً لوسائل إعلام يابانية، فقد أكد الخبراء صحة المخطوطة المكتشفة حديثاً التي كتبت على ورق قياسه 21.9 في 14.3 سنتيمتراً.

ومع، فإنه لا يُعتقد أن أي نسخة أصلية من رواية «حكاية غينجي» قد نجت، لكن كتاباً آخرين أكملوا القصة.

ووفقا للخبراء، فإن الفصل المفقود من الرواية، الذي عثر عليه مؤخراً، نسخ بخط الشاعر الياباني فوجيوارا نو تيكا.

يعتقد أن النسخ المكتوبة بخط تيكا هي أقدم النسخ المتاحة للرواية، مع العلم أنه تم استرداد 4 فصول أخرى من الرواية كتبت بخط تيكا.

وقالت الأستاذة بجامعة كيوتو للعلوم المتقدمة جونكو ياماموتو، في تصريح لصحيفة «أساهي شيمبون»، إن من الأهمية بمكان إتاحة المخطوط، المكتشف حديثاً والذي حرره تيكا، للباحثين.

•جائزة «البوكر العربية» تختار 16 رواية ضمن قائمتها الطويلة لهذا العام

اختارت اللجنة العالمية للرواية العربية «آي باف» 16 رواية صادرة في الفترة من الأول من تموز 2019 وحتى آخر آب 2020، ضمن القائمة الطويلة لدورتها الرابعة عشرة.

وأعلنت أمانة الجائزة، التي ترعاها مؤسسة جائزة بوكر في لندن وتمولها دائرة الثقافة والسياحة في أبو ظبي، أن هذه الأعمال اختيرت من بين 121 رواية تقدمت للفوز بالجائزة التي تبلغ قيمتها 50 ألف دولار.

وقال رئيس لجنة التحكيم لهذه الدورة الشاعر شوقي بزيع من لبنان «نحن هنا إزاء ست عشرة رواية مميزة من مختلف أصقاع العالم العربي، تراوحت سياقاتها الأسلوبية والتعبيرية بين تقنيات التوثيق، والرسائل والتقصي الاجتماعي والنفسي، والاستقصاء البوليسي المعقد».

ورأى «أن كتابها قد أخذوا على عاتقهم مهمة إماطة اللثام عن الوجوه الكارثية للواقع العربي الذي لا يتورع القائمون عليه عن ضرب حقوق الإنسان، وتعليق الدساتير ومصادرة الحريات العامة، واضطهاد المرأة، وصولاً إلى تغذية العنف واستيلاء الإرهاب الأصولي والحروب على أنواعها».

وضمت القائمة روايات «دفاتر الوراق» للأردني جلال برجس، و«قاف قاتل.. سين سعيد» للكويتي عبدالله البصيص، و«علب الرغبة» للبناني عباس بيضون، و«بنت دجلة» للعراقي محسن الرملي، و«فاكهة للغربان» لليمني أحمد زين، و«الاشتياق إلى الجارة» للتونسي الحبيب السالمي.

كما ضمت «الملف 42» للمغربي عبد المجيد سباطة، و«عين حمورابي» للجزائري عبد اللطيف ولد عبدالله، و«بساتين البصرة» للمصرية منصورة عزالدين، و«حفرة إلى السماء» للسعودي عبدالله آل عياف، و«نازلة دار الأكابر» للتونسية أميرة غنيم، و«طير الليل» للجزائري عمارة لخوص، و«حياة الفراشات» للمغربي يوسف فاضل، و«وشم الطائر» للعراقية دنيا ميخائيل، و«عينان خضراوان» للسوداني حامد الناظر، و«جيم» للجزائرية سارة النمس.

ومن المنتظر أن تعلن الجائزة عن القائمة القصيرة للأعمال المرشحة في 29 آذار 2021، فيما سيجري الإعلان عن الرواية الفائزة في 25 أيار 2021.

والجائزة العالمية للرواية العربية هي أكبر جائزة سنوية تختص بمجال الإبداع الروائي باللغة العربية، وعلى الرغم من الإشارة إليها في وسائل الإعلام على مدى السنوات السابقة باسم "البوكر العربية" إلا أنها تفضل تعريف نفسها باسم "آي باف".

• صدر حديثاً رواية «رامي السهام» للكاتب العالمي

باولو كويلو

صدرت حديثًا رواية جديدة لـ الكاتب العالمي باولو كويلو، الذي يُعدّ من أشهر الكتاب في العالم، بعنوان «رامي السهام The Archer».

ونشر على مواقع التواصل الاجتماعي غلاف الرواية الجديدة التي تحوي الكثير من الصور الجميلة بريشة رسام مجلة The New Yorker المعروف Christoph Nieman.

ولد الكاتب البرازيلي الشهير باولو كويلو في عام 1947 في ريو دي جانيرو، البرازيل، وتعلّم في المدارس اليسوعية كما ترعرع على يد والديه الكاثوليكيين الورعين. راودت كويللو منذ نعومة أظفاره رغبة شديدة في أن يكون كاتبًا، لكنّه لم يتلقّ أي تشجيع من أهله، حيث لم يكن لهذا الأمر أي مستقبلٍ في البرازيل.

دفعت مراهقة كويلو المتمردة والديه ليقوما بإرساله إلى المستشفى النفسي ثلاث مرات، وكانت أول مرة تُرسل فيها إلى هناك عندما كان في السابعة عشر من العمر.

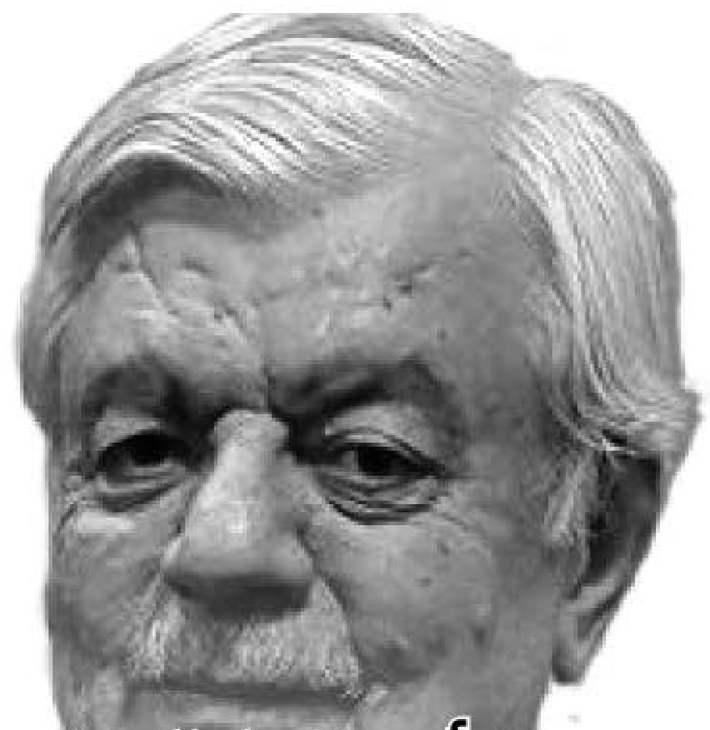
وقال باولو كويلو في هذا الخصوص: «لقد سامحتهم. يحدث هذا الأمر عند الحب في كل الأوقات، عندما تمتلك مشاعر الحب الكبيرة تجاه شخصٍ ما، لكنّك ترغب بأن يتغير هذا الشخص، أن يكون مثلك. وعندها فقط يصبح الحبّ مدمرًا».

وباولو كويلو مشهور في العالم كله بفضل روايته «الخميائي» التي ترجمت إلى أكثر من 60 لغة عالمية.

• **صدور رواية: «طريق لينكون السريع» للأمريكي أمور تاولز**

صدرت رواية «طريق لينكون السريع» للكاتب الأمريكي أمور تاولز، صاحب رواية «جنتلمان في موسكو» التي حققت نجاحا ملحوظاً في العالم، ونشرت صفحة «الكتبجي» على موقع التواصل الاجتماعي «تويتر» غلاف المجلة، وأضافت «الرواية هي الثالثة في مسيرة الكاتب، وتأتي بعد 5 سنوات من «جنتلمان في موسكو» والتي بيع منها أكثر من 2.4 مليون نسخة وترجمت الى 30 لغة، ولم تُنشر معلومات كثيرة عن الرواية الجديدة.

نذكر أن رواية «جنتلمان في موسكو» يستكشف المؤلف المرحلة التاريخية الواقعة فى النصف الأول من القرن العشرين، فيكتب عن روسيا خلال حكم ستالين، ويسرد قصة الكونت ألكسندر روستوف، وهو أرستقراطي روسي يتهمه النظام الشيوعي عام 1922 بتهمة «تهديد مُثُل الثورة» لمجرّد انتمائه إلى طبقة اجتماعية تملك، في نظر هذا النظام، «سلطة مُفسـدة»، ولولا القصيدة التي كتبها هذا الكونت عام 1913، وتمُكِن قراءتها كدعوة مبكرة إلى الانقلاب على النظام القيصري، لما استُبدِل الحكم بالإعدام الذى كان ينتظره بإقامة جبرية مدى الحياة في فندق «ميتروبول»، في موسكو، حيث كان يقيم.



بين أمريتسار الهندية ولاهور الباكستانيّة

د. طالب عمران

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

من أهم روَّاد الأدب العلمي في سورية والوطن العربي

كانت الساعة تقارب الخامسة صباحاً، حين وصلت (أمريتسار) قادماً من دلهي، بعد رحلة استغرقت نحو تسع ساعات، في باص عتيق متعب، توقف أكثر من عشرين مرة على الطريق وقد ازدادا ازدحاماً ورتابة.. وأنت تدخن من سجائرك الهندية الثقيلة للتخلص من روائح كريهة زكمت أنفك .. وفكرك شارد في رحلتك هذه التي بدأتها من دلهي إلى أوروبا بطريق البر.. وتعتبر مدينة (أمريتسار) من أهم المدن الصناعية الهندية التي يقطنها (السيخ)، وفيها معبد ضخم لهم، بديكورات متقنة، وقبّة مطليّة بالذهب، ويبلغ عدد سكانها مليوناً ومائتي ألف نسمة تقريباً..

* * *

أقنعني سائق ريكشا (دراجة بثلاث عجلات تنقل الركاب، لمسافات قصيرة أن أذهب إلى (لاهور) المدينة الباكستانية بواسطة القطار.. وهذا ما جعلني أقضي في المحطة ما يزيد عن أربع ساعات على مقعد خشبي، قرب بائع شاي، وحولي أجساد آدمية نائمة، تنتشر بأعداد هائلة غطت أرصفة المحطة.. وقد عشت في جو استيقاظ أشباه البشر هؤلاء: مسافرون فقراء ينتظرون قطارات تأخرت عن مواعيدها، وعمال وحمالون، ومتسولون بخرق قذرة، وباعة جوالون يبيعون أطعمة رخيصة ملونة، صفراء، خضراء، حمراء، تزينها أكوام من الفليفلة الحارة.. وجوه ذابلة متعبة، تصور الفقر والفاقة والجوع، تقرف من تأملها في البداية، ولكنك ما تلبث أن تقع فريسة شفقة تعصر قلبك، وشتائم تنطلق من شفتيك على هذا العالم المأفون الظالم.

* * *

في نحو الساعة التاسعة تحرك بنا القطار نحو لاهور، في رحلة من المرفوض أن لا تستغرق أكثر من نصف ساعة، ولكن القطار توقف بعد مغادرته المحطة لسبب لا نعرفه.. سمعت وأنا في مقعدي أتأمل المروج الخضراء من حولي، شجاراً، ميزت من خلاله صوتاً نسائياً يتكلم الانكليزية بلهجة الانكليز أنفسهم.. استغربت الأمر في البداية، ولكن الشجار ازداد حدة، اقتربت من القمرة المفتوحة لأسمع صوتاً يستنجد بي.. كانت (جوزفين) وهذا هو اسم الفتاة، مسافرة إلى لاهور لرؤية صديقاتها العاملات هناك في شركة بريطانية، ولم تكن ترتدي ألبسة أنيقة طبعاً، كانت أشبه بالهيبيز حين صعدت القطار، ضايقها بعض الشبان الهنود، بطريقة أثارت الضحك عند البعض الآخر.. لم يتعودوا أن تصعد بقطارهم الفقير هذا، فتاة بيضاء، متحررة في ثيابها وحركاتها..

جلست في المقعد المقابل لها بعد أن وبخت الشبان بالهندية مما جعلهم يطلبون مني أن أعتذر منها بالانكليزية التي لايعرفونها..

كانت جوزفين في السابعة والثلاثين من عمرها، تبدو كأنها تمر في فترة جفاف عاطفي في حياتها.. معقدة قليلاً، رغم ثقافتها الواسعة، زارت بلداناً عديدة، واستقرت منذ سنتين في الهند، حيث تقضي أحياناً أسابيع في الباكستان.. تعمل فترة، وتترك العمل لفترة أخرى، حسب مزاجها.. حدثني عن أختها المقيمة في بغداد - وهي متزوجة من عراقي- وعن محسن وهيثم ومريم أولاد أختها، بطريقة تشعرك أنها تحن للأولاد، وهي عاجزة.. وحين سألتها (لم لم تتزوجي؟) أطرقت حزينة للحظات ثم أخبرتني بقصتها.. أحبت شاباً عربياً من المغرب، وكانت في الخامسة والعشرين في ذلك الوقت،

وقد أحبها الشاب، وظلّت علاقتهما بريئة لفترة طويلة من الوقت وحين سألته الزواج، أجاب ((لن أتزوج من انكليزية)) ولما طالبته بتفسير قال لها: ((انكليز أدخلوا الصهاينة لفلسطين)) ولم تتمكن من اقناعه أن لاعلاقة لها بالأمر.. كان عنيداً رفض الحديث في هذا الموضوع .. قال لها: ((لاآمن على أولادي إن جرى في عروقهم دم انكليزي)) طلبت منه أن يعيشا كصديقين، قد يغير رأيه في المستقبل.. وفعلاً استمرت صداقتهما ثلاثة أعوام حتى أنهى الشاب دراسته في (مانشستر)، وصل خوفها عندها إلى الذروة قد يعود حبيبها (محمد) إلى بلاده ويتركها؟ ذهبت إلى بيته بعد إعلان نتيجته، رجته أن يبقى في (انكلترا) سيؤمن له والدها العمل، لن تطالبه بالزواج .. فقط تريده أن يزل قريباً منها.. كان حزيناً ساعتها وهو يقول لها: ((لن أتمكن من البقاء أهلي ينتظرونني .. وأمور كثيرة في انتظاري أيضاً..)) ولم يكمل كلامه، بدا لها متعباً كئيباً، وقد كان مثال القوة والشجاعة..

* * *

كانت جوزفين تمسح دموعها بصمت، وأنا أصغي إليها مندهشاً .. وحين سألتها عن سر بكائها وقد مضت على القصة سنوات طويلة .. هزّت رأسها بألم: ((كنا نتراسل، وفجأة توقفت رسائله بعد عامين.. أرسلت رسائل كثيرة على عنوانه أستفسر عمّا حدث .. وبعد ستة أشهر وأنا لم أملّ من الكتابة إليه.. وصلتني رسالة علمت فيها سبب انقطاع رسائله عني.. كان قد اعتقل في أحداث وقعت في بلاده)) وحدثتني جوزفين أنها سافرت للمغرب وتعرفت على أهله الذين يجهلون ماحدث له بعد اعتقاله .. وأنها ظلّت تراسلهم وتسألهم عنه حتى عرفت فيما بعد أنه مات..

استغربت مدى الإخلاص الذي اكتنف قلب الفتاة طيلة هذه السنوات، خاصة وهي فتاة أوربية تعيش في مجتمع مادي، من النادر أن تقتنع بوجود حب حقيقي فيه..

توقفنا للتفتيش- في مبنى الجمارك الهندية على الطريق- وقضينا هناك نحو ساعة من الزمن، تناولنا خلالها الشاي، وتسامرنا مع ضابط جمركي أظهر احتراماً لتلك الفتاة بشكل يدعو للاستغراب، ولما سألتها هامساً عن السبب قالت لي: ((لايزال الهنود يعاملوننا كما لو كنا لانزال نعيش بينهم .. لقد تركت بريطانيا بصماتها فعلاً على كل شيء في الهند، حتى العادات والتقاليد .. انتقل بسهولة منذ عامين بين الهند والباكستان دون أية ازعاجات، إلاّ في النادر - كمعاكسات الشبان صباح هذا اليوم- وكل معاملاتي الرسمية تحلّ بسرعة من قبل موظفي الدولة سواء في الهند أو الباكستان،

لأنني بريطانية..))

لم تفتش حقيبتها، وحين عرف الضابط أننا صديقين، لم يفتش حقيبتي أيضاً بل دعانا لنتناول الشاي في مكتبه بعدما أوكل ضابطاً صغيراً لمتابعة عملية تفتيش الركاب الآخرين..

دعوت جوزفين لتناول الغذاء في مطعم صغير في لاهور، فلم ترفض خاصة وأن رفيقاتها سينتظرنها حتى الخامسة، حيث ينتهي العمل في مكاتب الشركة... وحين ودعتها بعدما أعطيتها عنواني لمراسلتي، أحسست فعلاً بالشفقة عليها وبالإكبار لتلك العاطفة التي ظلّت حيّة في قلبها رغم أنها ابنة مجتمع مادي تعود على النظر إلى الإنسان كسلعة يرتفع ثمنها كلما كان غنياً..

***

لم تجذبني لاهور المدينة الضخمة المزدحمة ذات الشوارع الضيقة .. فلم أقض فيها أكثر من يوم واحد في فندق متوسط في مركز المدينة.. حيث توجهت في نحو الثانية عشرة من ظهر اليوم التالي إلى المحطة في الطريق إلى كراتشي بقطار يسمونه (عوام اكسبريس).. لدى صعودي إلى العربة، اصطدمت بمتسولة على الباب، أفسحت لها الطريق لتهبط، وأنا أعتذر لها بالأوردو (مافكارو بهن)، وضعت حقيبتي فوق السرير العلوي في القمرة المفتوحة التي سيشاركني فيها خمسة أشخاص آخرين..

جلست قرب النافذة أراقب الناس الذين يروحون ويجيئون في المحطة، الوجوه تختلف تماماً عن الوجوه التي كنت تراها في المحطات الهندية، على الأقل بنظافتها وقلة تشوه معالمها.. المتسولون هنا يختلفون عن المتسولين في الهند، الذل والقذارة والجوع، تبدو لك واضحة المعالم في المحطات الهندية، بينما تبدو لك هذه الأشياء هنا مغلفة بمظاهر أخرى.. بسبب انفتاح الباكستان، وقلة تعدد الديانات، حيث انتشر الباكستانيون في بلدان عديدة يعملون وينقلون العملة الصعبة لبلادهم، ومن المعلوم أن نسبتهم في دول الخليج العربي تزداد باستمرار، إضافة لانتشارهم في دول أخرى.. صحيح أن الهنود أيضاً يسافرون للدول الغنية للعمل فيها ولكن نسبتهم تظل ضئيلة أمام العدد الهائل لسكان الهند.. فمهما عملوا وأحضروا عملة صعبة معهم، وساهموا في اقتصاد بلادهم لايشكل هذا شيئاً أمام هذا الازدياد السكاني المرعب..

* الضياع .. والحبيب الأبيض *

انضم لي في القمرة شابان باكستانيان أحدهما من كراتشي واسمه حامد والآخر

من لاهور واسمه جاويد. الأول كان يقضي عطلته السنوية بين أهل زوجته في لاهور، والثاني كان في طريقه إلى كراتشي، حيث يرحل منها عن طريق البحر إلى دبي، بعد أن حصل على تأشيرة دخول للعمل.. عن طريق سماسرة العمل الذين نشروا وكلاءهم في المدن الكبيرة في الباكستان والهند..

بدأنا حديثاً للتعارف، قطعه دخول متسولة جلست في الجانب المقابل لنا وهي تدندن بأغنية حزينة وتنظر نحونا.. عرفت أنها بلهاء من نظراتها وحركاتها، أخرجت مشطاً من بين حاجياتها وبدأت تبلل يدها باللعاب وتسرح شعرها، وهي تغني أغنيتها الحزينة .. وتطلق آهاتها وتنظر نحونا.. (ميراعشق جوان سفيد) .. كنت سارحاً وأنا انظر إلى الخرق التي التحفتها، والطعام الذي فرشته أمامها والمكون من خبز صغير رقيق (يسمونه شاباتي) وطعام مكون من خضرة موضوعة في ورقة شجر مجففة، سألت حامد عن قصتها مع الـ (ميراعشق جوان سفيد) - أي محبوبتي شاب أبيض - فضحك وهو ينظر لي وقال: ((قصتها مشهورة هنا، حين بدء زيارتي للاهور التقيت بها في المحطة أيضاً وأخبرني والد زوجتي أنها كانت خادمة في بيت شاب من المانيا كان يعمل في شركة طيران، ويبدو أن علاقة مانشأت بين الشاب وخادمته أدق إلى حملها، فترك الشاب المدينة إلى (راول بندي) حيث أقام هناك فلحقت به الفتاة بعد شهرين وتمكنت من معرفة عنوانه في (اللوفتهانزا)، ولكنه طردها وأساء معاملتها.. فعادت إلى لاهور وأجهضت بعد وصولها بأيام وقضت أياماً مشردة في الشوارع غائبة عن وعيها.. تنادي حبيبها الضائع إلى أن صدمتها سيارة نقلت بعدها إلى المستشفى حيث عولجت وخرجت شبه مجنونة، ولكن جنونها من النوع الهادئ غير الخطر.. لو تشاهدوها في الليل والناس يتجمعون حولها وهي تغني وتتفجع؟))

كانت المرأة عندها تتناول طعامها وتمصمص أصابعها بين اللقمة والأخرى، وتمسح فمها بطرف ثوبها كلما تلوثت جوانبه بالطعام.. ثم سحبت من حوائجها زجاجة ماء، وضعت مقدمتها في فمها وأخذت تعب.. ثم أغلقتها بعناية وأعادتها إلى مكانها.. وسوّت بقايا الطعام ولفته بين حوائجها من جديد.. وتناولت المشط من جديد وأخذت تسرح شعرها.. وتنظر لي..

نظر لي حامد وهو يضحك ثم قال: ((لعلها تذكرت حبيبها ألا تراها تمعن النظر فيك؟)) قلت: ((لاأعتقد أن شيئاً آخر يشغلها)) فقال: ((شكلك المختلف عن سحنة الباكستانيين، فتح جروحها.. انظر إليها إنها تبكي..))

وفعلاً كانت المرأة تبكي بحرقة .. وتنظر لي، شعرت بالانقباض والخوف والشفقة معاً.. ولم أتمكن من النظر إليها، وأحس حامد بذلك، فطلب من المفتش الذي دخل إلى العربة أن ينزلها، خاصة وأن صافرة القطار بدأت تعلن عن قرب موعد حركته.. وبصعوبة بالغة تمكن من المفتش من انزالها وهي تنظر نحونا نظرات تقطع القلب والدموع تسيل من عينيها..

* * *

في القطار ينتشر الباكستانيون مع أشيائهم.. ومع أنها الدرجة الأولى في القطار، ويزيد ثمن التذكرة نحو الضعف عن ثمن تذكرة الدرجة الثانية، ألا أنها مضطربة غير مرتبة، تضرب فيها الفوضى أطنابها، دون فرق يذكر عن الدرجة الثانية.. بدأت تشعر فعلاً أن الباكستان لاتفرق كثيراً عن الهند في غلاء الأسعار، وعدم الإحساس بقيمة الإنسان.. حولك جمع من المستولين يصرخون ويستعطون بجمل اسلامية ماتعودت على سماع مثلها في الهند.. (حسنة لله - من مال الله) كل ينادي بطريقته الخاصة التي يكثر فيها الفغناء أحياناً والصوت الشجي.

بدأ القطار حركته نحو الثالثة بعد الظهر، وانضم إلينا شاب باكستاني آخر، سوّى السرير العلوي منذ الدقائق الأولى، وارتدى (فوطة ملونة) ونام ولم نحس بوجوده بيننا خلال الساعات الأخيرة من الرحلة التي استمرت نحو (22) ساعة بين لاهور وكراتسي تبادلت حديثاً طويلاً مع حامد، الذي يتقن الانجليزية، وكان الحديث يدور حول باكستان في ظل نظام ضياء الحق، وباكستان في ظل نظلم بوتو.

قال لي: - صحيح أن ذو الفقار علي بوتو خلق جوّاً من الحرية في الباكستان ولكنها كانت حرية مقنّعة لقد كسر القيود الدينية حيث أباح شرب الخمر، والمحرمات المنصوص عليها في الشريعة الاسلامية وكان هو نفسه يشرب الخمر ويطارد النساء، ولايهتم بالتعاليم الإسلامية بينما حظّر ضياء الحق على الباكستانيين المحرمات الواردة في الشريعة وفرض الحجاب ومنع تجول النساء في الشوارع، وأغلق المدن.

قلت:- المسلمون الهنود يحبون بوتو لأنه كان يتعاطف معهم في أية محنة تجري بينهم وبين الهندوس

قال: - نحن نعرفه في الداخل أكثر.

قلت: - ولكن بوتو كان رجلاً معتبراً على صعيد السياسة الدولية.

قال:- أتعلم أن أمه هندوسية، جاء إلى هنا في الخمسينات مع أسرته، وتدرج في

السلطة حتى أصبح الحاكم المطلق وله حزب كبير لايزال قوياً في الباسكتان، حتى الآن كان مطمئناً تماماً لضياء الحق، ويثق به.

قلت: - ولكن صياء الحق لم يرحمه؟

قال: - لم يرفض ضياء الحق حكم المحكمة، التي طلبت تنفيذ حكم الإعداد (ببوتو)، مع أنه كان بإمكانه أن يلغيها، أو تحويلها للسجن، أو حتى العفو عن بوتو ولكنه احترم المحكمة واعتبر (بوتو) كأي مجرم عادي يستحق العقاب نحن فخورون بضاء الحق لأنه مسلم يصلي الصلوات الخمس ولايشرب وقد انقذ البلاد من التغلغل الشيوعي ألا ترى ماحدث في أفغانستان؟ حكومتنا تساعد الثوار المسلمين هناك لأنهم مع الحق صحيح أننا نهتم بمسايرة أمريكا، ولكن أمريكا تحمينا من التواجد الشيوعي وتدعمنا عسكرياً ومادياً.

قلت: وكيف تتحدث عن أمريكا بكل هذا الود، وتنسى أنها عدوة الشعوب المكافحة، وتاريخها ملطخ بالدم منذ عشرات السنين أتعتقد أنها تضع ثقلاً لها هنا، دون نوايا عدوانية؟

قال: يكفي أنها تحمينا من الشيوعيين.

لم أتمكن من متابعة الحوار معه إذ دخل المفتش يسأل عن البطاقات كان كهلاً نحيفاً بنظارات سميكة جلس إلى جوارنا، وتحادث معي بالفارسية وقد اعتقد أنني إيراني، بادلته الحديث وأجبته على أسئلته دون أن أصحح خطأه، رغبة مني في سماع رأيه بالثورة الإيرانية وقد بدأ - دون أن يفسح لي مجالاً - يتحدث عن مساوئ حكم الشاه وسجونه، وتعديه على الحرمات والفساد الذي نشره في بلاده بكافة الأشكال ثم سألني فجأة ((ومن أي مدينة أنت؟)) قلت له بالفارسية عندها أنني عربي فاعتذر مني ومضى يتابع جولته التفتيشية دون أن يكمل حديثه.

كان القطار يقطع المسافات عابراً المروج الخضراء، والبساتين المليئة بشجر (المانغو) يتوقف في محطات كثيرة على الطريق، في قرى فقيرة أو مدن صغيرة أو سهول خالية جرداء إلا من بيوت متناثرة تشكل تجمعاً سكنياً لعمال في مصانع تنتج مواداً استهلاكية وأنا موزع بين النافذة والنوم المتقطع لدقائق أصحو بعضها على توقف فجائي للقطار، من جراء عطل صغير أو خطأ في برمجة قطار قادم وجيراني من حولي منشغلون بأحاديث خاصة، لم يشركوني بها، إذ عرفوا أنها لا تهمني.